

JACK BRATIN * ADA BRATIN

O JUMATATE DE VEAC
ÎN LUMEA MUZICII

Colecția Clepsidra 29



EDITURA EMINESCU



Colectia
Clepsidra

Coperta de AUREL BULACU

JACK BRATIN
ADA BRATIN

O JUMATATE
DE VEAC
ÎN LUMEA MUZICII

Virtuozi, spectacole, orașe

Colecția Clepsidra



EDITURA EMINESCU
BUCUREȘTI

PRELUDIU

Trebuie să mărturisesc că ideea de a scrie această carte nu-mi aparține întru totul. Ea a încolțit încă de pe cînd lucram la secretariatul Filarmonicii și mulți din tinerii interpreți care veneau cu treburi pe la noi, aflînd că fusesem cîndva foarte aproape de multe evenimente și de celebrități care intrau, încetul cu încetul, în domeniul trecutului, mă asaltau cu întrebări: „L-ați cunoscut pe Fritz Kreisler? Și pe Pablo Casals? L-ați văzut dirijînd pe Arturo Toscanini?! Dar ce-ați văzut în regia lui Max Reinhardt?”

A mai fost imboldul perseverent al unor muzicieni distinși, vechi prieteni calzi și sinceri, cu care de multe ori ne cufundam în noianul evocărilor de întîmplări trăite intens, unele din ele notate în fugă „la cald”, sub impresia încă vibrantă a momentului: „De ce nu scrii o carte? Cunoști atît de multe lucruri interesante din lumea noastră, a artelor... în care trăiești de o jumătate de veac!”

Cum?! O jumătate de veac?! Cînd a trecut? Repede, foarte repede!...

Iar acum, cînd drumul gîndurilor îşi schimbă tot mai des direcţia spre „ce a fost” şi-mi frunzăresc amintirile, nu numai cele cuprinse în mărturiile hîrtiei şi păstrate cu grijă în mape, dar şi cele privite în nemărginitul cîmp vizual al ochilor minţii, cred şi eu că, înmănunchiate în acest volum, ele vor fi o lectură interesantă, plăcută, atît pentru generaţiile tinere care vor să afle cîte ceva din ceea ce nu cuprind nici lexicoanele, nici enciclopediile, nici istoria muzicii, şi pentru cei mai puţin tineri, pentru a retrăi, cu nostalgie, crîmpeie de desfătare din viaţa lor, uşor aburite de trecerea timpului.

*

Facultatea de a-ţi aduce aminte este un har, căci ea are puterea de a te smulge din moment legîndu-te de eul tău cel mai îndepărtat, pentru a putea retrăi, luminate mai puternic sau, dimpotrivă, cu asperităţile estompate, o imensă acumulare de fapte înmagazinate, de multe ori fără să ştii cum şi cînd, de fantasticul computer care este creierul omenesc. Îţi pui o întrebare şi iată că se şi declanşează un film întreg, printre ale cărui secvenţe găseşti şi răspunsul căutat !

Oare cînd am fost prins de labirintul fermecat al muzicii, de lumea ei de vis şi poezie, din care nu am mai putut şi nici nu am dorit vreodată să mă desprind ? Poate cînd, vrăjit, îl ascultam la gramofon pe Caruso, cîntînd faimoasa arie din *Trubadurul*, cu vocea alterată de aparatura primitivă a cutiei cu pîlnie, pe platanul căreia se rotea un disc gros, imprimat pe o singură faţă ? Era în perioada cînd discurile cu cîntăreţi se găseau din

ce în ce mai greu, nu numai pentru că muzica voală era mai accesibilă, dar pentru că se constatase că glasul omenesc era în mod special deformat de înregistrări și atunci marii interpreți, speriați de ceea ce putea fi confundat cu un eșec artistic, renunțând la importante beneficii materiale, cumpărau ei înșiși toate plăcile de pe piață și le distrugeau. De la Jean de Reszke, de pildă, tenorul numărul unu al lumii înainte de Caruso, n-au rămas decît două plăci care reprezintă azi piese de valoare ale unei colecții particulare. Dar imensa popularitate a lui Caruso a făcut ca imprimările lui să se răspîndească pe tot globul mai repede decît diligențele pentru distrugerea lor astfel încît, deși rare, ele se găsesc în fondul de aur al multor instituții de specialitate.

Sau poate cînd au început să mă atragă spectacolele de teatru muzical? În adolescența mea, Bucureștii numărau trei teatre unde se produceau ansamblurile de operetă ale vremii: Teatrul Liric, din Piața Walter Măărăcineanu, în spatele grădinii Cișmigiu, Sala Eforie, de pe actualul bulevard Gh. Gheorghiu-Dej, care mai găzduia și spectacole sau concerte extraordinare, și Teatrul Modern, pe o stradă paralelă cu strada Doamnei, Karagheorhevici îmi pare, în spatele Băncii Naționale. Le cunoșteam repertoriile, nu pierdeam nici o montare nouă, fie că era vorba de mari succese, ca *Sylvia* de Kálmán, sau de comedia muzicală a lui Ionel Brătianu pe libret de Victor Eftimiu, *Sfîrșitul pămîntului*. Pe protagoniști îi sorbeam din ochi la spectacol, apoi îi așteptam în stradă la ieșirea din spatele scenei, înghesuindu-mă cu alți admiratori cuprinși și ei de febra autografelor. Și chiar

dacă textele unor arii, localizate ad-hoc, sunau cam așa : „Asta-i iu-bi-bi-bi, iu-bi-bi-bi, iubirea ! / Ce strică fi-fi-fi, chiar fi-fi-fi, chiar firea ! / Și așa-i în orice loc, / Orice colțișor, / De la Țara cea de Foc, / Pînă la Obor !”, ele nu reușeau să știrbească desfătarea cu care îmi umpleau sufletul melodiile lui Lehár și Jean Gilbert, ale lui Oscar Straus, Leo Fall, Kálmán sau Johann Strauss.

Întîlnirea cu spectacolul de operă a fost pentru mine un eveniment important. Citind cu sfințenie *Rampa* și *Scena* eram la curent cu toate noutățile artistice, între altele și cu cele privind, în preajma anilor douăzeci, înființarea Operei Române, la Teatrul Liric. Începuse să nu mă mai mulțumească simpla participare ca spectator în sală. Doream să fiu în culise, printre artiști, să-i văd de aproape, să-i cunosc. Eram în permanentă căutare de „relații”. Așa l-am găsit pe Nicu Vămășescu, abilul și dinamicul fost comisar de poliție, ajuns — datorită spiritului său de aventură combinat cu pasiunea pentru teatru — directorul administrativ al „Societății Lirice Române Opera”, nucleul Operei Române de mai tîrziu. Imaginația inventivului director era pusă la grea încercare de greutatea pe care le întîmpina tînăra înjghebare : ca să-i asigure fondurile minimale strict necesare alcătuia liste de subscripție, obținea concesiile de export de benzină și de jocuri de ruletă prin parcuri. L-am auzit cerînd agitat la telefon urgentarea trimiterii celor cîteva zeci de soldați promiși de garnizoana București, pentru completarea figurației de trupe egiptene care defilau în *Aida*. Mulțumită lui Nicu Vămășescu am văzut aproape tot ce s-a dat la Operă, am cunoscut personal pe marii noștri cîn-

tăreți de atunci, pe dirijorii Umberto Pessione și Egizio Massini, fără a putea bănuî — la anii mei tineri — cît mă va apropia de ei, pe lîngă o admirație mereu vie, și activitatea mea de mai tîrziu.

Dar cel mai bine mă simțeam în sălile de concert. Am ascultat recitale splendide, ca ale renumiților cîntăreți Selma Kurz și Feodor Șaliapin, sau ale unor mari violoniști, și mai ales ale pianiștilor, ca Ignaz Friedmann, Wladimir Horowitz, Arthur Rubinstein, Madeleine Cocorăscu, Alfred Cortot, Aurelia Cionca — de care mă simțeam mai aproape, deoarece studiam și eu pianul cu plăcere și asiduitate. Cît despre simfonicele Filarmonicii, ele îmi dădeau o desfătare unică, îndemnîndu-mă să citesc mult, pentru a putea înțelege cît mai bine tot ce ascultam. Și, deoarece întotdeauna mi-a plăcut să-i cunosc și pe oamenii care făceau muzica, am reușit să mă împrietenesc cu mulți dintre membrii orchestrei.

Pe măsură ce mă apropiam de terminarea liceului și de alegerea unei profesii, tot mai limpede se contura în mintea și în sufletul meu dorința de a mă dedica artei interpretative pianistice. Speram că nu mă voi lovi de opoziția familiei mele care, luînd dragostea mea evidentă pentru muzică drept ceva trecător, credea că mă voi decide să urmez un studiu mai realist. Dar indescriptibilul șoc pe care l-am resimțit cînd am aflat că nu-mi voi putea realiza visul nu mi-a venit din partea părinților ci din cea a unor medici oftalmologi. Aceștia m-au avertizat că o profesiune atît de grea și plină de emoții cum era cea la care rîvneam va grăbi agravarea ireversibilă a unei grele

deficiențe de vedere pe care o aveam din copilărie. Descumpănirea care m-a cuprins n-a fost de lungă durată. Mi-am propus să nu depun armele, să folosesc toate resursele, toate mijloacele, auditive cu precădere, pentru a putea activa totuși în sfera lumii ce mă acaparase.

Am acceptat să plec în străinătate, unde am absolvit o Facultate de Științe Economice — un studiu intensiv cu durată de doi ani. Dar concomitent, am urmat peste tot — și la Viena, și la Berlin, și la Paris — tot felul de cursuri, prelegeri, seminarii de teorie a muzicii, de istorie a muzicii, ținute de specialiști de elită. Am ascultat zi de zi și seară de seară muzică, pe viu și înregistrată, transformându-mi memoria într-o veritabilă fonotecă. În același timp, la concerte și la operă, m-am apropiat de mulți dintre interpreții de seamă, trimițând unele din convorbirile cu dînsii, spre eventuală publicare, la diverse ziare și reviste artistice din țară.

Reîntors la București, am intrat în 1930 ca recenzent și cronicar la revista săptămînală *Radio și Radiofonia* a editurii *Adevărul și Dimineața*, pentru a scrie avancronica programelor muzicale de la Radio București. Directorul revistei era inginerul Emil Petrașcu. Această activitate mi-a prilejuit cunoștința cu omul cu totul excepțional care a fost marele nostru muzician Mihail Jora. Intram cu o plăcere imensă în biroul directorial al programelor Radioului, din actuala stradă a Nuferilor, unde lucrau Mihail Jora pentru sectorul muzical și poetul Adrian Maniu pentru cel literar: în fiecare luni după amiază maestrul Jora îmi puncta ceea ce considera el mai interesant pentru rubri-

ca mea. Cînd plecam acasă constatam de fiecare dată că îmi dăduse — pe lîngă materialul trebuitor pentru revistă, o bogăție de cunoștințe, idei și comentarii interesante, sfaturi foarte prețioase pentru începătorul care eram. Uneori mă chema la el acasă, în strada Silvestru. Era dascălul ideal, nu numai de muzică dar și de cumsecădenie, nu numai al studenților săi ci și al tuturor acelorora cărora le întindea mîna.

Redacția revistei *Radio și Radiofonia* se afla, împreună cu aceea a *Realității ilustrate*, la mezaninul palatului de pe strada Sărindar, astăzi Constantin Mille. Iar la etajul întîii domnea clocotul specific atmosferei de mari cotidiane cum erau cele două ziare de mare tiraj — *Adevărul* și *Dimineața* — care mă atrăgea ca un magnet. Pe unii din gazetarii de seamă de atunci îi cunoșteam personal, ei fiind amici ai tatălui meu — Const. Graur, Beno Brănișteanu, Em. Socor, Tudor Teodorescu-Braniște. Dar cel mai drag îmi era Barbu Lăzăreanu, erudit stupefiant, omul a cărui bună-tate și generozitate fără margini nu o egala decît modestia lui aproape nefirească. El era la curent cu preocupările mele, mă îndemna să perseverez și nu pierdea niciodată ocazia să mă sfătuiască să-mi fac cu consecvență fișe cu însemnări, detaliate sau nu, pentru tot ce vedeam și auzeam. „Se întîmplă de multe ori ca o notiță aparent fără însemnătate — spunea el — să aducă la momentul potrivit lumină și culoare, limpezime chiar, într-un ansamblu de date importante”. L-am ascultat, și astăzi îi dau dreptate și îi mulțumesc, deoarece bună parte din această carte s-a nutrit

din astfel de materiale, adunate an după an, deceniu după deceniu.

Rubrica mea, „Pe marginea programului muzical la Radio București”, mi-a adus, cum era și firesc, o lărgire de front în relațiile cu artiștii noștri. Microfonul era un stimulent real și necesar pentru posibilitățile de afirmare ale muzicienilor români, o infuzie de speranțe și elan. Ocazia de a fi cunoscuți și apreciați de un public al cărui număr se înzecea în raport cu capacitatea sălilor de spectacol le dădea aripi. Pe de altă parte, și sălile atrăgeau mai mulți auditori, dornici să vadă „în carne și oase” multe nume auzite la radio, încă neprezentate pe scenă sau pe podiumul de concert, sau să revadă pe cei cunoscuți, readuși în memorie de o emisie radiofonică.

În toamna anului 1932 și-a deschis porțile, în plin centrul Capitalei, intima și foarte plăcuta sală de concerte și conferințe „Dalles” — 508 locuri, o acustică dintre cele mai bune, un podium nu prea înalt și foarte apropiat de primele rînduri de locuri, contribuind — și la propriu — la contactul nemijlocit dintre scenă și public. Chiar în iarna aceluiași an am organizat aici, cu un grup de muzicieni la fel de entuziaști ca și noi — spun noi, pentru că mă căsătorisem cu cîteva luni în urmă — o serie de concerte de muzică de cameră, precedate uneori de un cuvînt introductiv, pe diverse teme: figuri de compozitori sau momente din istoria muzicii, partea muzicală fiind susținută exclusiv de artiști români. Succesul a întrecut cu mult așteptările și mi-a întărit hotărîrea ca, paralel cu publicistica, să mă avînt în viața artistică a țării prin organizarea de concerte.

Corespondențele trimise de mine din străinătate, vădind relațiile amicale pe care le aveam cu mulți din marii interpreți de faimă mondială, au atras atenția uneia din agențiile de impresariat din București. Mi s-a propus o colaborare, pentru alcătuirea la noi a unor stagiuni de concert cu mari interpreți: agenția urma să se ocupe doar de partea organizatorică, eu avînd să țin legătura cu artiștii, să stabilesc agendele și programele. Era pentru mine o activitate semi-impresarială care m-a captivat din primul moment, deoarece îmi prilejuia contacte cu oameni pe care îi admiram, dîndu-mi totodată posibilitatea de a contribui și eu la îmbogățirea peisajului nostru cultural. Din păcate însă, nu am putut să o practic decît timp de vreo șase ani.

În acești puțini ani, prietenia cu mulți din interpreții de renume de peste hotare a devenit și mai caldă. Vechile legături s-au îmborsit nu numai cu ocazia concertelor pe care le-au dat ei în București, unde îi puteam avea ca oaspeți și la noi acasă, sau în orașele din țară, unde îi însoțeam, ci și cînd ne reîntîlneau la diverse festivaluri internaționale. Dar mai important a fost faptul că s-au strîns și s-au adîncit mult și prietenii cu interpreții noștri, astfel încît, cînd am reînceput să lucrez, după anii negri de întrerupere, colaborarea cu dînșii a fost nu un început, ci o regăsire, însuflețită de grandioasa perspectivă de activitate care se deschisese în fața noastră.

Pe parcursul atît de variat, mai drept sau mai abrupt, cînd lin, cînd plin de obstacole, al profesiei mele atît de încărcată de emoții, am avut mereu a-

lături, ca partener entuziast și stimulator, pe soția mea, pe tovarășa mea de-o viață. Eram foarte tineri cînd ne-am căsătorit, dar chiar de la început viața ne-a fost îmbogățită prin descoperirea pasiunii noastre comune pentru arta interpretativă, muzicală mai ales, pentru frumos, pentru tot ce mintea și spiritul omenesc au mai nobil.

Materializarea dorinței de a realiza această carte a însemnat pentru noi o perioadă însuflețită de re-trăire pasionată nu numai a amintirilor comune, dar și a unor întîmplări la care am participat numai eu, ca cele dinaintea căsătoriei sau cele petrecute la locurile mele de muncă, la Radio sau la Filarmonică de pildă. Însă doar după ce le-am redepănat împreună au putut ieși la iveală acele aspecte, uneori de o infinitesimală finețe, care le-au scos din vălmășagul nebulos al întîmplărilor zilnice, dîndu-le culoare, relief, viață. Astfel încît, chiar acolo unde povestirea se cerea vorbită la singular, sîntem, în fond și tot timpul, amîndoi.

Nu pot încheia aceste rînduri fără a recunoaște, nu numai ca un gest de mulțumire și de prietenie față de dînsa, dar cu toată gratitudinea și dragostea mea, că fără sensibilitatea și dăruirea soției mele această carte nu ar fi putut fi scrisă.

JACK BRATIN

MARI INTERPREȚI AI LUMII, OASPEȚI AI BUCUREȘTIULUI

FRITZ KREISLER

Un domn cu ținută impunătoare deși nu prea înalt, cu fața prelungă, trăsături liniare, cu ochi mici alungiți ușor, ceafa puternică și părul și mustața sure, îmbrăcat într-un palton de culoare închisă cu guler de astrahan, pălărie neagră cu borul larg, intră în frizeria „Ionică” de la hotelul „Athénée Palace”. Lume multă. Unul din lucrători, foarte reverențios și stilat, răspunde solicitării sale, într-o franceză impecabilă: „Regretăm nespun, dar astăzi n-o să vă putem servi. Sîntem supraaglomerați. Știți, diseară este concertul violonistului Fritz Kreisler, de aceea avem atîta lume. Vă rugăm să veniți mîine” — și se întoarce foarte grăbit spre clientul de care tocmai se ocupa, fără să știe că cel pe care îl refuzase era tocmai marele violonist. Foarte amuzat, Kreisler îmi făcu un semn discret să nu intervin — eram împreună — și am ieșit repede din aglomerație. Am luat-o apoi pe Calea Victoriei în jos, spre frizeria Frascatti, unde a și găsit loc. Era 1 februarie 1937.

Fritz Kreisler se afla la București pentru două recitale: unul în sala Patria de astăzi (pe atunci

ARO), al doilea la Ateneul Român, oferit de el în beneficiul Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, ambele concerte cu acompaniamentul la pian al profesorului Otto Schulhof, de la Academia de Muzică din Viena. Prezența lui Kreisler la București constituia un important eveniment artistic, nu numai pentru că el era una din marile figuri ale artei interpretative contemporane, dar și pentru că obținerea unui spațiu disponibil în agenda sa încărcată ținea de domeniul celor mai temerare iluzii. Întâmplarea a făcut să apară totuși un respiro de două săptămîni în rețeaua densă a angajamentelor sale, timp pe care dorea să-l petreacă în Egipt; și deoarece ruta aleasă trecea prin Constanța via București, a acceptat să dea aceste două concerte în Capitală.

— Doream de mult să revin în România, unde n-am mai fost de foarte multă vreme. Îmi aminteam cu plăcere de publicul de aici, entuziast și cald; acum îl consider și pretențios și pregătit, din moment ce i se poate oferi — cum constat că faceți dumneavoastră în această stagiune — un abonament al „maeștrilor viorii” în care intră Huberman și Milstein, Szigeti și Păhoda, în care sînt onorat să mă număr și eu, — îmi spuse Kreisler plecînd de la Frascati.

Pentru a risipi imediat o posibilă nemărturisită mirare, m-am grăbit să-i explic :

— Maestrul Enescu nu face parte din acest abonament deoarece își are separat, ca în fiecare an, ciclul său de concerte personale.

— Pentru că ai adus vorba de Enescu, trebuie să recunosc că dorința de a-l revedea pe acest vechi prieten al meu, a fost un motiv în plus în

hotărîrea de a mă opri la București, unde aflasem că se va găsi cînd voi veni eu. Am și vorbit cu dînsul la telefon și mi-a spus că vine diseară la concert. E o bucurie imensă.

— Ați fost amîndoi elevii aceluiași profesor, la Viena, nu?

— Da, ai lui Josef Hellmesberger-junior, dar nu în aceeași perioadă. Eu sînt cu șase ani mai în vîrstă decît Enescu: cînd el studia la Viena, eu mă aflam la Paris. Cînd am revenit la Viena, el era în penultimul an de conservator, iar eu — ai să rîzi — în primul la... medicină. Da, tatăl meu, medic, nu vroia cu nici un chip să renunțe la visul de a mă vedea și pe mine doctor, deși absolvisem deja două conservatoare și un turneu triumfal în America! Pînă la urmă, totuși... după cum se vede... De Enescu aflasem de la Hellmesberger-junior, care-mi vorbea într-o scrisoare despre extraordinarul său elev din România. La Paris ne vedeam des și am devenit repede foarte apropiați. Făceam împreună muzică de cameră. Am cîntat amîndoi în cvartet, cu Ysaye. În această formație, Ysaye cînta vioara întîia, Enescu — vioara a doua, eu... ei bine, da! eu cîntam la violă și Casals la violoncel. Ce muzică făceam!

Autorul „Capriciului vienez” a evocat, în continuare, și pe alți eminenți muzicieni ai noștri pe care îi cunoștea — de la Berlin pe George Georgescu, din Viena pe contrabasistul Josef Prunner. Pe Alfred Alessandrescu îl întîlnise la Paris într-un cerc de elevi ai lui Vincet d'Indy. Era limpede că plăcerea de a cînta la noi și nerăbdarea de a revedea cîteva cunoștințe erau sincere și reale și nu le spunea de complezență, ca o amabilitate.

Ajunși la sala ARO, unde fixase o repetiție pe scenă, am fost întâmpinați de Otto Schulhof, care luase din vreme contact cu Steinway-ul pe care urma să cînte seara. Cînd ne aflam încă pe stradă, un panou cu afișe ne-a oprit din drum. Kreisler dorea să vadă cum arăta, tipărit, programul concertului. Iată-l, copiat aidoma din scrisoarea-manuscris pe care ne-o trimisese la timpul său: Concertul nr. 4 în re major de Mozart, Sonata în sol minor pentru vioară solo de J. S. Bach, Piesă de concert de Paganini (de fapt partea întâia a Concertului în re major, într-o nouă ediție, de Fr. Kreisler); urmau trei compoziții proprii (*Vechi madrigal ciobănesc german, Malagueña, Caprice tzigane*), *Piesa în formă de Habaneră* de Ravel, *Fata cu păr bălai* de Debussy și *Dans spaniol* din *La vida breve* de de Falla-Kreisler.

— Nu știu ce părere va avea publicul bucureștean despre acest program, poate că unii îl vor considera prea ușor, însă cam astfel arată programele pe care le cînt pretutindeni, deoarece sînt un adept al miniaturilor muzicale: se găsesc printre ele multe piese de valoare...

— ...iar multe din compozițiile dumneavoastră sînt bine cunoscute melomanilor noștri care vor avea acum rara ocazie de a le auzi cîntate chiar de către autorul lor.

— Da, da, m-am gîndit și la asta. Pe de altă parte însă, orice program trebuie să cuprindă și o piesă de rezistență, cel puțin. Ai văzut că în concertul pentru Sindicat am inclus *Sonata Kreutzer*.

— Și eu mă bucur mult că o voi asculta „pe viu”: la noi este cunoscută înregistrarea pe care ați făcut-o cu Serghei Rahmaninov.

— Am înregistrat cu Rahmaninov mai multe sonate de Beethoven și, când reușim să găsim amîndoi date care să coincidă, asta se întîmplă cam o dată pe an, dăm împreună cîte o seară de sonate, de obicei la Paris sau la New York.

La sală, Kreisler a trecut grăbit pe scenă. Spunea că ține să facă o repetiție foarte serioasă, meticuloasă, să fie în formă bună, căci... „vine și Enescu”.

Seara, după terminarea concertului care entuziasmase auditoriul, în culise, am fost martori la prelunga îmbrățișare a celor doi mari artiști. Mai erau de față Alfred Alessandrescu, criticul Emanoil Ciomac, Romulus Orchiș — secretarul Filarmonicii, Petre Nițulescu — prim-cornist al Filarmonicii și președinte al Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, ca și membri ai Ambasadei Austriei. Publicul aplauda neconținut, cerea bisuri, iar Kreisler era nevoit să întrerupă mereu firul convorbirii începute cu Enescu, ca să se întoarcă pe scenă. Cînd totul s-a potolit, Kreisler și Enescu, însoțiți de noi toți, au coborît spirala îngustă a unei scări ce ducea sub scenă, într-o așa-zisă cameră pentru artiști, amenajată ad-hoc. Publicul părăsise de mult sala, orele erau înaintate, dar cei doi prieteni nu se uitau la ceas. În vălmășagul temelor abordate, una era precumpănitoare și-l interesa în mod deosebit pe Enescu : ororile nazismului și soarta muzicienilor din Germania, deocamdată. Știind că violonistul austriac își avea încă reședința la Grunewald, o suburbie a Berlinului, îi cerea relatări cît mai precise.

— E îngrozitor, spunea Kreisler : domnia absurdului și a crimei, a violenței, a stupidității. Un

mare număr de muzicieni zac deja în închisori sau în lagăre. Mulți din cei încă nevizați se grăbesc să plece... Plecăm, fugim cu toții ! Leo Blech, dirijorul a cărui viață se confundă cu cea a Operei din Berlin, a fugit în Suedia, Adolf Busch e în Elveția, ca și Wilhelm Backhaus, Otto Klemperer la Londra... În ceea ce mă privește, lichidez totul, îmi fac bagajele și plec... la Paris probabil... însă temporar, căci barometrul arată furtună mare în toată Europa...

Enescu asculta îngîndurat și privirile amîndurora s-au pierdut în acea zare tulbure, greu de scrutat...

Insistențele portarului, care trebuia să încuie sala, ne-au readus la realitate. Maestrul Enescu pleca a doua zi din București. Un nou și afectuos „rămas bun” îi despărțea iar pentru cine știe cîtă vreme. Am pornit cu toții pe stradă, să-i conducem pe oaspeți pe jos, pînă la hotel. Înainte de a ne despărți, Kreisler ne-a invitat pe a doua zi, în apartamentul său :

— Mîine e zi fără concert, așa că putem petrece împreună, în voie, toată după-amiaza !

Ghicisem tîlcul acestei invitații : la 2 februarie Fritz Kreisler împlinea șaiszeci și doi de ani și dorea să-și sărbătorească ziua de naștere într-un cerc intim. Am petrecut cîteva ore unice, un cîrîmpei de viață din cele care-ți rămîn pentru veșnicie în suflet și în minte. Gazda noastră a fost de o excepțională bună-dispoziție și comunicativitate, dînd frîu liber celor mai interesante mărturisiri, confidențe, păreri... Secondat și aici de Otto Schulhof, cu fața luminoasă și rotundă ca o lună plină, cu ochi vii și pătrunzători, cu un permanent surîs bonom, care pigmenta conversația cu apropouri vesele, am-

plificată și de conținutul celor câteva sticle lungi și subțiri de muscat tirolez, primite în dar de la ambasadorul Austriei. În jurul mesei, pe lângă noi cei invitați cu o seară înainte, a venit pe neașteptate și soprana Vera Schwartz de la Opera de Stat din Viena, aflată tocmai atunci la București pentru câteva spectacole la Opera Română. S-a rîs, s-a vorbit, s-a și cîntat — altfel însă de cum era de așteptat: venind vorba de Viena, orașul său natal, Kreisler s-a așezat la pianul care-i fusese pus la dispoziție, în apartament — un splendid Bechstein de concert — și ne-a oferit un adevărat recital de vechi cîntece populare vieneze, „Altwiener Weisen“, cu texte cîntate cînd de Vera Schwartz, cînd de el, cînd de amîndoi împreună.

După o nouă rundă de muscat, maestrul se reasează la pian, dezlănțuind de data aceasta un vals antrenant, executat cu agilitate și vervă. Vera Schwartz l-a recunoscut și a început să-l fredoneze. „E unul din valsurile operetei mele Sissy“, ne spuse maestrul, mîgulit că i se apreciau și realizările componistice de teatru liric. „S-a jucat în 1933, la Theater an der Wien. E greu să fii un copil al Vienei și să nu te prindă în mreje opereta ei... Nici vorbă, există și excepții...”

Zîbind amuzat, Alfred Alessandrescu preluă ideea :

— Vă referiți la Arnold Schönberg și dodecafonismul său, alt copil celebru al Vienei, opac față de farmecul operetei dar creator al unei concepții componistice originale...

— Da, desigur. Prietenul meu Schönberg este o mare personalitate și am multă admirație pentru el. Convins de necesitatea înnoirii mijloacelor de

expresie clasice, el s-a avîntat cu pasiune într-un univers de sonorități noi — muzica atonală, pe care noi „melodiștii” o percepem mai greu, căci se oprește în ureche, ajunge încet la inimă. Eu îi sînt și îndatorat lui Schönberg, pentru felul cum a prețuit și pentru publicitatea pe care a făcut-o cadențelor pe care le-am scris pentru concertele de Beethoven și de Brahms. Dar... muzica dodecafonică... Deși a devenit școală, cu toate că dăinuie de aproape treizeci de ani și are mereu noi și noi adepți, o bună parte din public se mai menține în rezervă...

— Vă amintiți de scandalul stîrnit la memorabilul concert dedicat exclusiv creației schönbergiene, cînd s-a cîntat și *Pierrot lunaire*? intervine Schulhof. După tot felul de întreruperi, cu fluierături, tropăituri din picioare și geamuri sparte, „cauza” a ajuns la tribunal. Printre martori — Oscar Straus. „E adevărat că s-au auzit tropăituri de picioare și geamuri sparte?” — îl întreabă judecătorul cam neîncrezător. Răspunsul: „Bineînțeles că s-au auzit, domnule prezident, au fost doar singurele sunete clare din tot concertul!”

— Ce vrei, a fost o întîlnire neizbutită între *Pierrot lunaire* și... *Farmecul unui vals*, puse Kreisler punctul pe i. Dar asta a fost prin 1912. Astăzi Viena se mîndrește cu școala modernă „vieneză” a lui Schönberg și a discipolilor săi — Alban Berg, Anton Webern și mulți alții, la fel cum se mîndrește cu opera, opereta și filarmonica sa, cu muzicienii săi, cu arta sa... E un oraș minunat!

— Și totuși v-ați instalat la Berlin, maestre...

— Mi-am făcut reședința, așa-zisă reședință, la Berlin, dar am rămas cetățean austriac. M-am mu-

tat la Berlin pentru că am multe obligații contractuale cu casele de discuri germane și multe concerte în întreaga țară, în fiecare an. Dar, așa cum i-am spus lui Enescu, părăsesc foarte curând Germania hitleristă și plec la Paris...

— Un fel de a doua patrie, din moment ce ați studiat acolo, nu ?

— Da, da... iubesc Parisul și am despre profesorii mei de acolo amintiri extraordinare, despre Massart, despre Delibes... Câtă comunicativitate, cât lirism și claritate de expresie se degajă din muzica celui din urmă... e păcat că acest compozitor a fost dat uitării. El a scris mult, opere, vreo cincisprezece operete și din toate acestea nu se mai reprezintă decât „Lakmé” și „Coppelia”. Păcat !

— Pentru că vorbiți de „Coppelia”, n-ați vrea să ne povestiți și nouă cum a ajuns un vals compus de dumneavoastră să fie inclus în partitura baletilui ?

O clipă de „suspens”, apoi, cu un zîmbet amuzat, tineresc, întrebă :

— O, ce surpriză ! A ajuns și la dumneavoastră „secretul” ?!

— L-am luat singur de la sursă, adică la Paris, unde prietenia unor muzicieni mi-a permis să cunosc mai îndeaproape și unele cancanuri din istoria muzicii... a trebuit să mărturisesc eu.

— Așaa... — rîse cu poftă și continuă : Îmi face întotdeauna plăcere să vorbesc despre acest lucru. Întîmplarea datează de prin 1888. Profesorul meu Léo Delibes ținea mult la mine și mă invita deseori acasă la el, unde îmi dădea lecții suplimentare. Într-o după-amiază mă aflu la el, îmi dădu o temă de armonie și, ca mare admirator al sexului frumos,

plecă să facă o plimbare în Bois de Boulogne — cel puțin asta a fost explicația — cu o tânără blondă, la rîndul ei mare admiratoare a compozitorului, lăsîndu-mă singur în fața mesei de lucru. Mie îmi umbla de mult în minte, încă de la Viena, schița unui vals. Văzîndu-mă necontrolat, am pus deoparte problema de armonie, am luat o coală de hîrtie liniată și... am scris valsul pe care am să vi-l cînt imediat. Cînd s-a întors acasă, Delibes a fost atît de încîntat de compoziția mea, încît a hotărît includerea ei în balet. Începînd din 1890, cînd a apărut o nouă ediție a „Coppelliei”, valsul meu face parte integrantă din partitură.

Kreisler își părăsi locul, scoase din cutie celebrul său Guarneri și ne cîntă valsul. A continuat apoi cu cunoscuta sa piesă pentru vioară „Liebesfreud” în care apare la un moment dat, aproape identică, tema valsului din „Coppelia”.

— Ați recunoscut identitatea ideii melodice și a ritmului, nu-i așa? Au trecut mulți ani între aceste două lucrări... După prima, tema continua să mă obsedeze, pînă am compus „Liebesfreud”.

Deși masa era încărcată cu tot felul de bunătăți, nu ne puteam desprinde privirile de pe minunatul instrument din mîna fericitului lui posesor, cu formă grațioasă și elegantă, cu coloritul aparte. După ce l-a dat fiecăruia din noi ca să-l putem privi de aproape, ne istorisi următoarea întîmplare:

— Știți că din cauza acestei viori era să fiu arestat la Amsterdam? În acest oraș există renumiți lutieri, foarte pricepuți negustori de instrumente muzicale și multe prăvălii unde se pot amana obiecte de artă. Mă aflam acolo, avînd de cîntat cu orchestra Concertgebouw. După una din

repetițiile care se terminase mai devreme, am pornit-o singur să mă plimb pe străzile orașului. În dreptul unui magazin de specialitate, îmi vine ideea să-mi evaluez vioara. Intru, îi spun negustorului că aș dori să-mi amanetez instrumentul, bineînțeles fără să mă recomand. Omul se uită foarte atent la obiect și-mi cere politicos să iau loc, să-l aștept puțin; apoi dispare în altă cameră. Dar, după câteva minute, odată cu reparația negustorului și-au făcut intrarea pe ușa magazinului și doi polițiști care m-au întrebat imediat de unde am vioara. „E vioara mea”, am răspuns destul de contrariat. „Nu-i adevărat, ripostă negustorul. Acesta este Guarneri-ul lui Fritz Kreisler. O știu foarte precis. Pe mine nu mă puteți înșela !” Văzînd că se îngroașă gluma, am trebuit să spun adevărul: „Eu sînt Fritz Kreisler”. „Nu-i adevărat, făcu unul din cei doi polițiști, bine informat. Kreisler se află acum la repetiție, la Concertgebouw.” Am fost nevoit să prezint actele de identitate. Dacă reprezentanții forței publice s-au declarat mulțumiți cu aceasta, abilul expert mi-a cerut — pentru totală convingere — și o probă... muzicală, pe care i-am oferit-o, cu multă plăcere, imediat, cîntîndu-i pe instrumentul care era să mă coste libertatea o mică piesă din compozițiile mele și prima parte din Concertul de Mendelssohn, cu cadență cu tot. Au urmat scuzele de rigoare și un salut respectuos, după care am părăsit grăbit magazinul, lecuit pentru multă vreme de asemenea... evaluări.”

Ultima sticlă de muscat a fost destupată, paharele s-au golit de conținutul lor din nou savurat cu admirație, buna dispoziție a căpătat noi impulsuri. Schulhof se așeză la pian și, cu nediminuată poftă

de glumă, se porni să ne cînte o serie de parodii muzicale, marșuri sau „Dunărea albastră” așa cum se aud ele „executate” de micile fanfare provinciale, unde tot timpul cîte unul din suflători cîntă fals. Urmă o improvizație pe teme de Kreisler.

— Să știți că Otto vă cîntă transcripții după teme originale, nu transcripții după... transcripții, — preciză gazda noastră, cu un surîs plin de semnificații, promițător al unor destăinuiri pe care nu îndrăzneam să le solicităm, deși eram tare curioși, tocmai în legătură cu aceste controverse. Și într-adevăr, Kreisler continuă: — Am vreo șaizeci de transcripții și cam patruzeci de piese originale; dar... există un „dar”... anume, așa cum bănuiesc că ați aflat și dumneavoastră, astăzi nu mai este o taină că „transcripțiile” mele sînt, de fapt, tot piese originale. Țesătura secretului a început să se destrame prin 1925, semnalul fiind dat de cunoscutul muzicolog francez Marc Pincherle, asiduul cercetător al operei lui Vivaldi. Căutînd printre manuscrisele compozitorului și lucrările pe care, chipurile, le folosisem în transcripții și negăsindu-le, m-a supus unui interogatoriu strîns, la capătul căruia am trebuit să mărturisesc adevărul. Timp de zece ani cercetările au continuat, au fost scotocite manuscrisele lui Porpora, ale lui Pugnani și alții de către critici și muzicologi de prestigiu, ca de pildă temuții și respectații Olin Downes de la *New York Times* în America și Ernest Newman de la *Sunday Times*, în Anglia. Desigur că a trebuit să recunosc totul și să explic foarte sincer că am folosit acest procedeu pentru simplul motiv că n-am vrut să fiu acuzat de supraîncărcare cu piese proprii a literaturii violonistice. Îmi amin-

tesc cum, mai de mult, în însemnările unui critic parizian apărute după un recital, în programul căruia figuraseră alături cîteva „transcripții” și cîteva piese originale ale mele, se făcea afirmația că acestea nu aveau ce căuta împreună cu compoziții de Vivaldi, Couperin, Porpora! Cred că nu e nevoie să vă mai spun cît haz am făcut în sinea mea.

— Dar despre transcripții în general, destul de la modă și astăzi, ca dealtfel dintotdeauna, ce părere aveți? Va dăinui această modă, sînt utile aceste transcripții, privite de unii muzicieni cu oarecare dispreț?

— Nu numai că va dăinui, dar sînt convins că sistemul transcripțiilor se va extinde și aceasta din două motive principale: unul din ele — sărăcia literaturii unor instrumente, de pildă a unor instrumente de suflat sau a violei, mai ales a violei. Există instrumentiști excelenți, care vor să aibă activitate solistică. Ei bine, o bună parte din repertoriul lor e alcătuit din transcripții. Al doilea motiv îl consider apariția unor instrumente noi și, în orice caz, a îmbunătățirii celor existente, ceea ce înseamnă sonorități noi, combinații timbrale inedite, care trebuiesc adaptate și unor lucrări mai vechi, cunoscute: ca și unor concepții moderne cu privire la posibilitățile nemărginite ale ansamblurilor orchestrale. Gîndiți-vă numai la ce a făcut Ravel din *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski și dacă minunata piesă pentru pian a lui Weber *Invitația la dans* ar fi ajuns pînă la noi dacă nu exista excepționala transcripție orchestrală a lui Berlioz...

Soneriei telefonului întrerupse convorbirea. Kreisler era chemat de scriitorul Ion Marin Sadoveanu, pe

atunci director general al teatrelor, operelor și instituțiilor muzicale, care dorea să afle dacă marele violonist era satisfăcut de vizita sa la București, cât mai rămînea, cu ce tren urma să plece pentru a-l putea petrece la gară, dialog marcat de reciprocă și dezinvoltă curtoazie.

S-a trecut apoi la o temă a prezentului imediat. Kreisler îl întreabă pe Petre Nițulescu dacă era mulțumit cu încasările concertului pe care îl oferea sindicatului în ziua următoare. Nițulescu era încîntat, sala era complet vîndută, rețeta depășea o sută de mii de lei.

— Regret că timpul nu-mi permite să vin mai des pe aici, concertele mele de acest fel ar deveni și la dumneavoastră tradiționale cum au devenit în fiecare an la Paris, la Londra și în America. La Viena concertez adesea în beneficiul copiilor orfani ai unor camarazi căzuți în război, pe front. E o mare bucurie să pot ajuta cîntînd gratuit în cît mai multe locuri, bineînțeles dacă acest lucru aduce încasări. Nu, nu zîmbiți. Într-un oraș american mi s-a întîmplat ca, atunci cînd m-am oferit să dau un concert în scop de binefacere, să fiu întrebat dacă nu cumva aș fi de acord ca, în loc să cînt, să donez un automobil: vînzarea lui la o tombolă ar aduce mult mai mari încasări! Bănuți probabil despre ce era vorba: fusesem confundat cu omonimul meu — Chrysler, magnatul fabricilor de automobile, de către notabilitățile municipale!

O privire aruncată pe ceas ne arată că era momentul să ne retragem, era nouă seara! După ce ne-a mulțumit că i-am ținut companie în după-amiaza aceea, maestrul ne-a condus pînă la ascensor, strîngîndu-ne mîna cu efuziune.

Afară ningeă încet. Fulgii de zăpadă aduceau o răcoare binefăcătoare pe fețele noastre încinse, nu atît de pe urma muscatului, cît din cauza acelei emoționante peregrinări prin lumea muzicii, avînd ca ghid pe un Fritz Kreisler. Cum era și firesc, la întoarcerea acasă, o insomnie rebelă puse stăpînire pe noi. Ne-am așezat la masa de lucru și am așternut pe hîrtie întreaga desfășurare a filmului memorabilei după-amieze.

A doua zi, o nouă întîlnire cu maestrul și acompaniatorul său. Avînd seara concert, doreau ca masa de prînz să o luăm într-un cadru cît mai restrîns. Ne-am dus deci în patru la un mic dar renumit restaurant cu specialități italienești din pasajul Comedia, peste drum de intrarea laterală a teatrului, — „Finocchi” — unde simpaticul patron al localului, jovial și rubicond, prepara chiar în fața clientelei faimoasele „minuturi” care-l făcuseră celebru.

La „Finocchi” ne-am întîlnit cu Maria Caniglia, care se afla la București pentru a cînta în două spectacole la Opera Română. S-a făcut masă comună, s-au consumat bineînțeles și „ravioli”, și „spaghete milaneze”, cu care ocazie Kreisler a dovedit mare dibăcie în răsucirea macaroanelor lungi de o jumătate de metru pe furculița sprijinită într-o lingură. S-a făcut mare haz cînd Caniglia, deși în teorie specialistă în materie, ca italiancă, a comandat o porție suplimentară de spaghete pentru a se exersa în virtuozitatea mînuirii lor după indicațiile lui Kreisler.

— Maestro Fritz Kreisler sînteți un expert rafinat al artei culinare după cum văd... însă „gourmet”, nu „gourmand”...

— Sigur, sigur, nu sînt amator de cantitate...

— ...ca Haendel, — contrapunctă Schulhof.

— ...însă mă delectez cu calitatea felurilor...

— ...ca Rossini, — intră Caniglia în joc.

— Rossini a fost cu adevărat un gastronom pasionat. Știți că figurează în Larousse-ul artei culinare ca autor al unui „Tournedos à la Rossini” — savantă combinație de biftec cu ficat de gîscă, cu sos de vin special aseasonat și dozat; de cîte ori mă aflu la Paris sau în Italia la un restaurant care îl are ca specialitate, îl consum cu plăcere — e delicios.

După ultimul pahar cu Chianti am plecat la „Capșa”, pentru a încheia masa cu un „marghiloman”, cafea neagră cu rom, carte de vizită a casei. După o oră de hoinăreală prin oraș, înțelegîndu-ne să venim la ora șapte ca să-i conducem la Ateneu pentru concert, ne-am despărțit în fața hotelului — nu înainte de a programa pentru după concert o întîlnire cu Grigoraș Dinicu și orchestra sa.

Și într-adevăr, după recital care, ca și primul, a fost un triumf, terminîndu-se foarte tîrziu deoarece publicul solicita bis-uri acordate cu generozitate de Kreisler pînă la stingerea totală a luminilor din sală, ne-am dus la restaurantul „Continental”.

Kreisler și Dinicu se cunoșteau mai de mult, revederea a fost caldă și afectuoasă. Ca de obicei, Grigoraș Dinicu a început prin a-și încălzi auditoriul cu cîteva piese de muzică clasică — *Valsul* de Brahms, *Humoresca* de Dvořak, *Serenada* de Drdla, *Melodie* de Ceaikovski. Au urmat cîteva compoziții de Kreisler din repertoriul său, între care — o surpriză — o variantă la *Schön Ros-*

marin scrisă de Dinicu în cinstea oaspetelui și dedicată lui Kreisler cu o ușoară înclinare plină de eleganță. Nespus de emoționat de gest ca și de măiestria lui Dinicu, Kreisler l-a rugat să ia loc la masa noastră, felicitându-l în primul rînd pentru calitatea staccato-urilor executate cu aceeași perfecțiune în ambele direcții ale arcușului. Avalanșa de întrebări din ambele sensuri nu mai contenea. Grigoraș se interesa cît și cum mai studia Kreisler.

— Cele cîteva ore zilnic, absolut necesare pentru menținerea vitezei tehnice, le respect cu strictețe, nu se poate renunța la ele. Trebuie să presupunem însă că această agilitate există deja, dobîndită încă din anii copilăriei și ai adolescenței, ani în care eu am studiat cîte opt și nouă ore pe zi, cu o perseverență de fanatic. Ceea ce nu ai realizat în această direcție la tinerețe e foarte greu de obținut mai tîrziu, oricît de mult te-ai osteni. Numai stăpînirea perfectă a tehnicii îți dă libertatea de a te putea dăruia meditației asupra interpretării, aprofundării sensului muzicii pe care o faci. Dacă acordăm un rol preponderent virtuozității, unii o fac exclusiv ca un scop în sine, ajungem — cum spunea Schumann — ca un om care învață să recite alfabetul tot mai repede, din ce în ce mai repede, dar de spus nu spune nimic...

— Știți — interveni Schulhof cu o mină care trăda că e vorba de o butadă — care sînt cele două categorii de interpreți, luînd ca criteriu virtuozitatea? Cei care trec cu cea mai mare ușurință peste pasajele cele mai dificile, și cei care trec cu mare dificultate peste pasajele cele mai ușoare!

Grigoraș Dinicu se urcă din nou pe estradă.

Acompaniat de orchestra care-l seconda plină de vervă, trecu la repertoriul său folcloric în care era neîntrecut, alcătuit din culegeri transcrise de el, ca și din compoziții proprii, ca *Hora mărțișorului*, *Ceasornicul*, *Hora staccato* și multe altele.

Se făcuse unu și, la insistența lui Schulhof care avea tren pentru Viena dis-de-dimineată, însuflețita reuniune a luat sfârșit.

La ora prînzului a plecat și Kreisler spre Constanța, unde se îmbarca pentru Istanbul și Egipt. Pe peronul gării — numeroase oficialități, ziariști, admiratori. Trenul s-a pus în mișcare, i-am mai zărit o dată, la fereastră, zîmbetul blînd, l-am urmărit cu toții îndelung, emoționați. Și, odată cu pierderea în zare a trenului, se încheia unul din frumoasele episoade ale istoriei Bucureștiului muzical.

*

În 1938 Fritz Kreisler s-a refugiat în Franța, al cărei fiu adoptiv a devenit. Înainte ca vijelia războiului să înghită și această țară s-a stabilit la New York, devenind cetățean american. După cîțiva ani de activitate concertistică din ce în ce mai potolită, s-a retras discret de pe estrada de concert. Însă pînă la sfîrșitul vieții, în 1962, la optzeci și șapte de ani, el a continuat neîncetat cealaltă fațetă a dragostei lui de oameni, a dăruirii către ei, aspect sub care era mai puțin cunoscut, fiind total refractar la zarva publicitară. O vastă operă filantropică, fie sub forma directă a punerii la dispoziție a unor fonduri substanțiale, — a sprijinit între altele „Liga americană contra cancerului”, —

fie prin împărțirea inestimabilei sale colecții de manuscrise, cărți rare, obiecte de artă între diverse instituții, multe din ele de binefacere, ca donația făcută renumitei Biblioteci a Congresului din Washington : manuscrisul concertului pentru vioară și orchestră de Brahms și cel al Poemului de Chausson, pentru vioară și pian.

ARTHUR RUBINSTEIN

La etajele superioare ale clădirii de pe Rue la Boétie din Paris, care adăpostește sala de concerte Gaveau, își are sediul o importantă organizație de impresariat — Organisation Artistique Internationale. În timp ce rătăceam prin labirintul de coridoare pentru a ajunge la camera reprezentantului lui Arthur Rubinstein, îmi ajunseră la ureche hohote de rîs și o voce baritonală, bine timbrată, care povestea ceva, întreținîndu-le. Iar totul venea dintr-o încăpere, exact aceea pe care o căutam eu. „Asta înseamnă că Rubinstein este aici”, — mă lămuri prietenul care mă însoțea.

Într-adevăr, marele pianist, înconjurat de cîteva persoane, era în vervă, conducea discuția, povestind cu irezistibil umor anecdote, întîmplări, dintre ele nelipsind, așa cum aveam să constatăm în decursul multor întîlniri pe care le-am avut cu dînsul de-a lungul anilor, „ultima... cea mai recentă!”.

Asta se întîmpla în primăvara anului 1935, cînd am reușit să stabilesc două concerte pe care Rubinstein urma să le dea în stagiunea 1935—1936 la București. Artistul avea atunci aproape cincizeci de

ani, însă vivacitatea psihică și fizică îl făcea să pară mult mai tânăr, și nu dădea în nici un fel impresia unui om pentru umerii căruia o carieră artistică de peste treizeci și cinci de ani, obositoare — căci număra pînă la o sută de concerte pe an — devenise apăsătoare. Era încă în perioada cochetăriei de vîrstă, nu-și mărturisea decît patruzeci și șase de ani și îl cam necăjeau indiscrețiile unor muzicologi prea insistenți care descoperiseră că era născut în 1887, nu în 1889, cum declara dînsul. În treacăt fie spus, din cauza acestei „neînțelegeri” apar neconcordanțe în diferitele consemnări ale biografiei rubinsteiniene. Dar în anii noștri, tumultuoasa activitate a marelui pianist luminează în alt fel cochetăria sa de vîrstă. La nouăzeci de ani și-a dat în vileag vîrsta reală, fără ostentație, dar cu mulțumirea lăuntrică de a se putea încă număra printre cei mai mari ai lumii.

Această primă întrevvedere cu Arthur Rubinstein, deși rapidă, a fost una din acele întâlniri generatoare de afecțiune durabilă și de legături indestructibile. Proiectul nostru a devenit realitate și, într-o dimineață din ianuarie 1936, Orient-Expresul a adus în Capitală încă una din celebritățile muzicale care, la sfîrșitul anilor treizeci, au apărut pe scena Ateneului Român. A venit împreună cu soția, nelipsită însoțitoare în interminabilele sale călătorii de-a lungul și de-a latul continentelor.

A coborît din tren proaspăt, jovial și — după ce, cu eleganță de cavalier medieval și-a luat de braț soția, făcînd prezentările de rigoare — a pornit-o înainte pe peron, cu mersul lui săltăreț, caracteristic. Dar numai după cîțiva pași se oprește, așteaptă să-l ajungem și spune: „Trebuie neapărat

să vă povestesc ce s-a întâmplat zilele trecute la noi acasă, la Paris. Revedeam o sonată de Beethoven pe care nu o cîntasem de mult și cerusem să nu fiu deranjat sub nici un motiv. Deodată, sună telefonul. Preocupat și... imprudent, nu m-am oprit destul de repede. Aveam în serviciu o fetișcană foarte isteată, venită nu de mult de la țară. O văd că se repede, ridică receptorul și, spre stupoarea mea, aud următoarele două replici: prima — «Îmi pare rău, domnul Rubinstein nu este acasă!» A doua — «Degeaba insistați. Nu pe dînsul l-ați auzit cîntînd la pian. Pe mine m-ați auzit, că tocmai ștergeam praful de pe clape cînd ați sunat dumneavoastră!» Amuzant, nu?»

După ce și-au luat în primire reședința de la hotelul Athénée Palace, ne-am dus la Radio pentru a ne întîlni cu dirijorul Ionel Perlea, ca să fixăm repetițiile cu orchestra. În program figurau Concertul nr. 2 de Brahms și tot al doilea de Saint-Saëns.

Două sau trei zile mai tîrziu a urmat un recital în programul căruia, pe lîngă o grupă Schubert și una Chopin, se înscriau cîteva mult așteptate piese din repertoriul permanent, ca *Navarra* de Albeniz, *Dansul focului* de de Falla și două Preludii de Șostakovici, pe care Rubinstein îl aprecia în mod deosebit. Recitalul s-a încheiat cu Trei dansuri din Suita de scene burlești pentru balet *Petrușka* de Stravinsky, transcripția pentru pian făcută chiar de compozitor fiind dedicată lui Rubinstein. Succesul a fost paroxistic, declanșat de arta interpretativă strălucitoare, de tehnica desăvîrșită pusă în slujba pătrunderii spirituale a muzicii, de inepuizabila bogăție a coloritului sonor, de fascinanta ușurință

cu care degetele zburau pe clape, subliniind cu aceeași convingere pasionată atât lirismul delicat, cât și tragismul sfîșietor sau dramatismul sumbru. Devenise limpede de ce Rubinstein trebuia deja numărat printre interpreții la ale căror concerte criticii cei mai exigenți se transformau în simpli admiratori.

Deceniile care au trecut de la acea memorabilă seară, ani în care arta sa interpretativă a continuat, pînă de curînd, să ofere ore de încîntare iubitorilor de muzică din lumea întreagă, au cruțat pînă la adînci bătrînețe pe marele pianist de avaturile vîrstei înaintate. I-au dat în schimb un plus inerent de filozofie, de înțelepciune care, paradoxal, s-a tradus printr-un elan sporit, un suflu de permanență proșpețime și tinerețe a cîntului său. Am întîlnit, nu de multă vreme, într-o cronică, calificativul de „fenomen” alăturat numelui lui Rubinstein. Dar nu de longevitatea biologică vorbea cronicarul ci de faptul că, la aproape nouăzeci de ani, în cadrul unui concert de binefacere în care a cîntat, cu orchestra, două pietre de încercare ale literaturii pianistice (Brahms nr. 2 și Rahmaninov nr. 2) redîndu-le într-o manieră de excepție, „fenomenul Rubinstein a reușit să smulgă clapelor noi sonorități, noi comori” !

Dar să ne întoarcem la 1936. După rezolvarea în modul cel mai simplu, fără vedetisme, a micilor obligații protocolare la Radio și la Ambasada poloneză (soții Rubinstein mai erau cetățeni polonezi în acea vreme), ne-am îndreptat spre locuința noastră, unde îi invitasem la dejun împreună cu compatrioata lor, soprana lirică Ewa Bandrowska, slă-

biciune a publicului bucureștean de operă. Mai aveau la masă pe Ionel Perlea și câțiva critici de artă.

Doamna Aniella, soția pianistului, delicată și grațioasă — renunțase, căsătorindu-se, la o promițătoare carieră de dansatoare — decretată mare specialistă în materie de artă culinară de către deosebit de pretențiosul și rafinatul ei soț, se interesa îndeaproape de modul de preparare al felurilor românești servite, cărora „Maître Arthur” le acorda o reală și apreciativă atenție. Rubinstein era și aici în elementul lui: își etala cu mândrie cunoștințele vaste și subtile din tainele gastronomiei universale, de la celebrele „Hors d'oeuvre” daneze și interminabila gamă a brânzeturilor franceze, la condimentele feluri indiene și mexicane și la imensa varietate a bucătăriei poloneze. Era greu de ținut pasul cu dînsul și cînd a fost vorba de producția de înaltă calitate a podgoriilor europene și americane, dar mai ales de combinațiile savante de tutun ale celor mai renumite mărci de țigări de foi — mare slăbiciune a convivului nostru — „Upman”, „Regala Media” sau „Coronas”.

Toată lumea era antrenată în discuție, însă prima vioară a fost deținută tot timpul de „Maître Arthur”. Cu extraordinara mobilitate și expresivitate a feței, talent de mim demn de a sta alături de un Marcel Marceau, Rubinstein își transpune cu ușurință interlocutorii în miezul întîmplărilor și în pielea personajelor despre care vorbește. O diversitate incredibilă de instantanee fixate în memoria sa prodigioasă cu fidelitate de peliculă de film, redarea culorii locale și prin avantajul pe care i-l dă cunoașterea perfectă a opt limbi, multe din ele

chiar și cu dialecte, schițarea în câteva trăsături caracteristice a locului acțiunii — istorisirile sînt însoțite de gesturi largi ale mîinilor, imitare de voci, ridicat și reșezat în fotoliu pentru a sublinia atitudinii — totul contribuie la menținerea atmosferei de bună dispoziție pe care o creează totdeauna în jurul său.

Cînd s-a ajuns la „turcească”, Rubinstein s-a instalat comod într-un fotoliu adînc. În penumbra pînzei diafane țesută de fumul ce se ridica dintr-o havană degustată cu voluptate, al cărei parfum se amesteca încet cu aroma cafelei, el se lăsă cuprins de o ușoară nostalgie înainte de a da curs amănunțelor biografice cerute de comeseni. De data aceasta, informația strict documentară sau anecdotică, marcată de observațiile, părerile, punctele de vedere ale omului dăltuit de viață, contura în fața noastră imaginea inedită a unui cetățean al lumii, pe care îl cunoscusem doar în parte, de pe podiulul de concert.

— De mic copil, pianul mă fascina. Îmi plăcea să-i ating clapele și să încropesc pe ele melodiile pe care le auzeam. Atenți, părinții mi-au luat un profesor; apoi o soră mai mare a mea, — eu eram cel mai mic din cei șapte copii — care studia la Berlin, m-a luat cu dînsa și m-a prezentat lui Josef Joachim, violonist, dirijor, personalitate artistică de prestigiu, mare pedagog, căruia i-am plăcut. La recomandarea sa am fost primit ca elev de distinsul profesor de pian Heinrich Barth, la rîndul său elev al lui Liszt. Aveam pe atunci vreo nouă ani. E un lucru foarte important să ai norocul de a întîlni — mai ales la începutul carierei — pe omul cel mai potrivit să-ți limpezească, cu vorba și cu propriul

lui exemplu, drumul pe care te simți tentat să-l urmezi. Eu am avut această șansă. Am fost ajutat nu de unul, ci de doi mari artiști : de Joachim, cum v-am spus, și de Saint-Saëns. La unsprezece ani dădeam un concert cu orchestra la Berlin, sub bagheta lui Joachim. Am cîntat Mozart. Asta a atras după sine primul concert cu orchestră la Varșovia, dirijat de renumitul Emil Mlynarsky. Viitorul meu socru ! Dar asta nu o știam nici unul din noi. Căci Aniella, aci de față, nici nu se născuse încă ! Cît despre Saint-Saëns, el e cel care mi-a deschis porțile Parisului. Am trecut destul de repede la artileria grea a concertelor cu orchestră — Brahms, Ceaikovski, Chopin. Iar la șaisprezece ani — primul turneu în America : în trei luni vreo șaptezeci și cinci de concerte în lungul și în latul Statelor Unite.

Cu multă căldură ne-a vorbit apoi Rubinstein despre prietenii lui, cu Szymanowsky, cu Picasso, cu Albeniz și de Falla. Se simțea în general foarte legat de Spania și de muzica ei, pe care o cîntă cu o adeziune afectivă deosebită.

Foarte interesantă a fost explicația pe care ne-a dat-o artistul cu privire la mult comentata — la timpul său — întrerupere de activitate concertistică, destul de lungă : instalat la Paris, refuza cu încăpăținare oferte avantajoase de turnee, dedicîndu-se cu asiduitate studiului. A fost ca o profesiune de credință :

— Pentru un interpret, mai ales pentru unul care, ca mine, și-a început cariera foarte de tînăr, dobîndirea maturității artistice, trecerea peste acest prag în aparență insesizabil, este un proces foarte delicat, extrem de laborios, care cere uneori ani de

zile. E de la sine înțeles că tehnica trebuie să ajungă un reflex, degetele — unelte docile, servind însă convingerii interpretative, sensibilității și dăruirii cu care artistul trece prin filtrul său și aduce, controlată de gândirea sa, creația unui compozitor în fața publicului. La fel ca și tehnica, ale cărei defecțiuni sînt mai repede detectabile, gândirea aprofundată, studiul multilateral, cultura unui interpret trebuie să se bucure de o atenție specială. Altfel, la un moment dat, vor apare lacune ireversibile în profesiunea sa. Fără aceste două elemente fundamentale e aproape imposibil să te ridici pe culmile năzuite. În goana turneelor mi-am dat deodată seama că am ajuns la o fază critică; am simțit că trebuie să lupt pentru a trece la o manieră mai gândită, sau altfel gândită, mai aprofundată, cu alte cuvinte să las în urmă curajul naiv specific prodigioșilor. Firește că, în decursul întregii cariere efortul de a fi azi mai bine decît ieri este permanent și, aș spune, el reprezintă un factor de bază al elanului artistic. Dar asta este deja alt capitol. Iată dezlegat misterul !

Cineva a întrebat :

— În acea perioadă de studiu intens, de regîndire a repertoriului, v-ați simțit într-un fel mai atașat de un autor, ca să-l numiți „cel mai drag” ?

— Nu... nu am preferințe și cred că unui interpret trebuie să-i fie „cel mai drag” compozitorul a cărui piesă o execută. Cînd te afli în fața pianului, cînd te dedici cu mintea și cu toată simțirea de care ești capabil lucrării pe care o cînti, atunci compozitorului respectiv îi ești cel mai atașat. Un lucru este însă foarte important. Opera trebuie înțeleasă în întregul ei — să ai o viziune de

ansamblu asupra ei, asta vreau să spun. Dacă cineva îmi afirmă că am cîntat minunat un anumit pasaj cu mîna stîngă, înseamnă că piesa nu a fost bine executată, bine prezentată în ansamblul ei.

— „Maître Arthur”, încercă cineva o provocare, în programele dumneavoastră, alături de Schubert, Beethoven, de Falla, apar destul de des Șostakovici sau Bartók... Cîntați deci cu plăcere autori contemporani...

Rubinstein își acordă o scurtă pauză, se uită cu atenție la vîrfurile incandescente ale țigării, trase un fum și răspunse :

— Bineînțeles, atîta timp cît muzica lor îmi spune ceva... Însă am ezitări în fața muzicii așa-numite „cerebrale”. Nu mă încălzește, nu mă satisface... Nu îmi vorbește... Crezi oare că două ființe care se iubesc la nebunie se pot mulțumi doar cu o dragoste „cerebrală” ?!

Întrebarea se citește și în ochii larg deschiși și rotunjiți a mirare, și în zîmbetul complice pe care îl adresează mai ales doamnelor prezente.

Convorbirea s-a prelungit pînă seara. A venit vorba și despre exersat și am constatat atunci că, spre deosebire de un Horowitz de pildă, Rubinstein — ca și Gieseking de altfel — preferă o durată neregidă a exercițiilor zilnice, pe cît posibil cît mai scurtă. Acordă însă o atenție deosebită familiarizării cu pianul pe care urmează să cînte la concert, cu mecanica, tastele și sonoritatea lui, cu acustica sălii, deci unei serioase repetiții înainte de concert.

După triumfalul succes obținut cu prilejul acestor concerte, marele pianist a revenit la noi foarte curînd: în stagiunea următoare, de fapt în luna decembrie a aceluiași an, 1936, pentru trei concerte, un recital și două cu orchestră — Filarmo- nica bucureșteană sub conducerea lui George Geor- gescu. Primul a cuprins, după Simfonia a IV-a de Schumann, Concertul nr. 4 de Beethoven și Va- riațiunile simfonice de César Franck și s-a încheiat cu poemul simfonic Till Eulenspiegel de Richard Strauss. Al doilea, adevărat tur de forță solistică, a fost alcătuit din trei concerte: Beethoven nr. 3, Chopin nr. 2 și Rahmaninov nr. 2. Succesul s-a re- petat, ca și entuziasmul publicului.

Ne-am revăzut cu soții Rubinstein abia după foar- te mulți ani, mult după încheierea celui de al doilea război mondial, în 1964, tot la București, unde au venit ca invitați ai Festivalului internațional „Geor- ge Enescu”. I-am așteptat la aeroport — într-o seară frumoasă de septembrie, destul de răcoroasă. Eram nerăbdători să-i revedem, știam că maestrul absol- vise de curînd un epuizant turneu în Australia și că... împlinise șaptezeci și șapte de ani. A țîșnit din avion și a coborît scara cu vioiciunea pe care i-o admiram de decenii, zîmbitor, simplu, supunîndu-se cu bunăvoință reprezentanților presei și radiotele- viziunii, răspunzînd cu amabilitate și umor între- bărilor Catincăi Ralea. Cînd a reușit în sfîrșit să ajungă în dreptul nostru, înainte de a ne îmbrățișa ne-a luat emoționat fețele între mîini, încercînd

să scruteze urmele pe care le săpaseră anii de grele încercări ale războiului. Abia acum am avut ocazia să-i putem mulțumi pentru grija ce ne-o arătase, interesându-se de noi prin Crucea Roșie, ca și pentru bucuria de a ne ști în viață, exprimată printr-o caldă scrisoare a cărei primire a însemnat o mare bucurie pentru noi.

Cum era și firesc, părul — tot atît de bogatul lui păr — îi albise, obrazul căpătase cîteva cute suplimentare, dar rămăseseră și mersul săltăreț, privirea deschisă și vioiciunea contaminantă, cărora anii adunați, departe de a le îngădi exuberanța, le confereau un surplus de optimism și de încredere în viață, aburindu-le cu o duioșie plină de înțelegere, reconfortantă.

Rubinstein a fost foarte afectat cînd a aflat de decesul maestrului George Georgescu, întîmplat cu puțin înainte de sosirea sa în Capitală. El a ținut să-și dedice cele două concerte pe care le-a dat în cadrul Festivalului, ca omagiu, memoriei prietenului său dispărut: concertul cu orchestră în care — sub bagheta lui Mircea Basarab — a cîntat *Imperialul* de Beethoven, ca și recitalul dat în Sala Palatului.

Sigur că la plecare i-am condus din nou la aeroport, unde îi așteptau oficialități și un mare număr de admiratori. La un moment dat, „Maître Arthur” își amintește:

— Mi se pare că nu v-am povestit recenta mea întîmplare de la Sidney?

— Nu, n-ați avut timp...

— Ooooo... a fost un lucru formidabil! Am picat prost acolo, am avut „concurență”! Serioasă!

— Imposibil!

— Ba da ! M-am nimerit în același timp cu faimoșii Beatles... (replică subliniată de un zîmbet cu subînțelesuri). Succes mare eu, succes mare ei. Am aflat și că locuiam la același hotel. După concert, m-am întors în apartamentul meu. Nici n-am apucat să mă dezbrac și aud pe stradă, chiar în fața ferestrei mele, vociferări, sunete de trompetă, strigăte repetate de „Bravo Arthur, bravo Arthur” — o adevărată serenadă modernă. Mă reped și deschid ușa spre balcon, pornesc să ies afară ca să mulțumesc dar, în prag, mă străfulgeră o idee îngrozitoare : oare despre mine era vorba ? Mă întorc repede în cameră și îl întreb neliniștit pe impresarul meu, care se afla înăuntru : „Spune-mi repede, pe care dintre Beatles îl cheamă Arthur ?” — „Pe nici unul !” sună răspunsul liniștitor. Abia atunci m-am convins că manifestarea de simpatie mi se adresa cu adevărat mie, am ieșit din nou în balcon și am mulțumit entuziaștilor mei „suporteri”. Vă gândiți cum aș fi arătat dacă nu despre mine ar fi fost vorba ?! Ha, ha, ha...

★

Suferind de o slăbire a vederii, marele interpret a hotărît să se retragă din activitatea concertistică în 1976, după ce a dat în cîteva mari orașe recitale de adio. Dar dacă sănătatea nu-i mai permitea să apară pe scenă, ea nu l-a putut împiedica să devină un mare auditor de muzică, fiind la curent și cu ultimele apariții de discuri și urmărind cu interes ascensiunea tinerilor interpreți talentați, pentru stimularea cărora a înființat un concurs ce-i poartă numele. Concomitent, continua redactarea volume-
lor de amintiri, fiind mereu foarte bucuros de oas-

peți. Și, așa cum povesteau vizitatorii săi, și-a păstrat și în cea de a zecea decadă de viață vitalitatea spirituală, umorul, dragostea de oameni, pasiunea de povestitor, la aceeași cotă înaltă de totdeauna.

Dar legile implacabile ale naturii au avut și aici, ca întotdeauna, ultimul cuvânt. Și Arthur Rubinstein a plecat dintre cei vii la sfârșitul anului 1982.

BRONISLAW HUBERMAN

Și astăzi, când numele marelui violonist polonez aparținând pleiadei de celebrități de la începutul secolului nostru intră încetul cu încetul în domeniul trecutului, făcând loc adevăratei explozii de nume noi și strălucitoare pe afișele de concert, înregistrările pe disc ale lui Bronislaw Huberman, ca de pildă Concertul de Ceaikovski și cel de Beethoven, continuă să intereseze și să rămână piese importante ale unei discoteci, un neprețuit tezaur documentar, un model de interpretare.

Huberman a fost unul din acei copii-minune care nu și-a dezamăgit auditorii, de-a lungul unei prodigioase cariere începute la vârsta de doisprezece ani. A debutat în fața publicului vienez, cu câteva piese de vioară pe care le-a executat în cadrul unui recital dat de una din cele mai mari cîntărețe ale vremii, Adelina Patti, în anul 1894. Succesul obținut atunci l-a însoțit mereu, în adolescență și la maturitate, reunind cele mai înalte aprecieri ale criticii și ale publicului, umplînd pînă la refuz sălile de concert ale marilor orașe ale muzicii de pe glob. Minunatul său Stradivarius a răsunit în multe

rînduri și pe scena Ateneului Român, prilejuindu-ne întâlniri „pe viu” cu extraordinara vigoare, amploarea și puritatea de ton ale marelui interpret.

Ultimele concerte, două recitale în colaborare cu pianistul polonez Iacob Gimpel, astăzi solist de renume în America, au avut loc în noiembrie 1936. Programele cuprindeau, între altele, Adagio și Fuga în sol minor de Bach, Sonata Primăverii de Beethoven, Sonata de César Franck, Sonata de Respighi, Concertul de Mendelssohn, apoi piese mai scurte, printre ele și două poeme de Szimanowsky, — *Narcisse* și *La fontaine d'Aréthuse*. Pasaje dificile cu sonorități stranii de lume de legendă, valuri de glisande cu tril pe duble corzi au electrizat sala, declanșînd un adevărat delir. Dar cine ar fi putut răspunde care din lucrările ascultate în cele două concerte au plăcut sau au impresionat mai mult? Simțeau că, împreună cu Huberman, pătrundeai în cea mai autentică gândire muzicală a marelui cantor de la Leipzig, că te bucurai de căldura și prospețimea primăverii în sonata lui Beethoven, că pluteai în sfera de poezie și romantism specifică acelei bijuterii care este sonata de Franck. Îți venea să crezi că vioara lui Huberman preluase ceva din vraja prețiosului instrument al lui Paganini, pe care fusese invitat să cînte, în semn de omagiu, cu ocazia unui concert dat la Genova, unde se află muzeul ce adăpostește valorosul obiect.

Eram nerăbdători să-l cunoaștem personal. Aflasem că e un om rece, ciudat, pretențios, greu de mulțumit. Tăcut, de-a dreptul morocănos. Neașteptate și surprinzătoare erau și multe din condițiile incluse în contractul de angajament — adevărate clauze a căror respectare se cerea îndepli-

nită cu strictețe : hotelul unde va fi găzduit să nu fie de piatră, ca să nu fie prea deranjat de ecourile străzii, apartamentul să fie la ultimul etaj pentru a evita eventualitatea unor vecini gălăgioși, temperatura din apartament să nu depășească X grade, cea din sala de concert să fie la fel cu cea din camera artiștilor, etc., etc.

Venea cu un tren de dimineață. A coborât primul din vagon, îmbrăcat cu un palton bleumarin cu guler de catifea, la modă cu mulți ani în urmă, cu o pălărie Borsalino gris închis, bine lăsată pe ochii foarte strabici, impresionant de mari. După dînsul, urmîndu-l pas cu pas ca o umbră, ținînd în brațe o cutie dublă care conținea cele două viori cu care circula Huberman, și-a făcut apariția, gravă și autoritară, secretara sa, faimoasa domnișoară Ida Ib-beken ; fadă, înaltă, uscățivă, un adevărat cerber care urmărea cu pedanterie realizarea tuturor dorințelor idolului ei. Ultimul, — în sfîrșit și un zîmbet ! — Iacob Gimpel, alert, amabil, prietenos. Ne-am dus cu toții la Splendid Parc Hotel, care se afla pe strada Nicolae Grigorescu, cu intrarea prin Știrbei Vodă. Deși în plin centru, era totuși un hotel mai liniștit, fiind mult retras de la stradă. Huberman s-a declarat mulțumit, credeam că pășisem cu dreptul. Și totuși, nu era destins, părea că îl apasă ceva. După ce am stat de vorbă vreun ceas, despre lucruri mai mult sau mai puțin banale, a izbucnit : — Știți că onorariul meu, pe care, conform contractului, trebuia să-l depuneți cu o lună de zile înaintea primului recital din București la Midland Bank din Londra, încă nu a sosit. Secretara mea nu a primit confirmarea respectivă.

În clipa aceea mi-am amintit că un organizator de concerte din Budapesta, oraș unde Huberman era foarte apreciat, mi-a povestit că, acolo, artistul primea — pe lângă onorariul fix — și o cotă din încasări, și că avea obiceiul să numere persoanele din sală, în timp ce cânta, pentru a controla dacă era corectă calcularea procentajului. Luasem povestioara drept o glumă răutăcioasă. Însă acum, tonul cu care abordase Huberman conversația m-a determinat să iau lucrurile foarte în serios. Rugat de mine, contabilul agenției de concerte Jean Feder a venit imediat la hotel și i-a prezentat interlocutorului nostru chitanțele emise de Banca Comercială Română, doveditoare a remiterii respectivului onorariu, în valoare de 4 000 franci elvețieni pentru ambele recitale, în timp util, și plătabil în lire sterline la Londra, după absolvirea concertelor. Huberman era și nu era convins. Atunci ne-am dus toți trei la bancă, unde, cu toată amabilitatea, direcțiunea i-a pus la dispoziție documentația necesară, cu schimbul de telegrame și confirmări — toate atestînd trimiterea la timp a onorariului. Totuși, mai plutea prin aer o vagă nemulțumire. Pentru deplina liniștire a distinsului oaspete, s-a telefonat la Londra, de unde Huberman a primit toate confirmările pe care le dorea și pe deasupra și scuze pentru neglijența unui funcționar de la Midland Bank care întârziase trimiterea avizului corespunzător. De data aceasta, într-adevăr, totul era în ordine și i-am invitat pe toți trei oaspeții la noi acasă.

Am cunoscut atunci un nou Huberman, un om dispus la orice sacrificiu material și pledînd cu o avalanșă de argumente cauza care îi stătea la ini-

mă : ajutorarea cît mai multor instrumentiști europeni loviți de stihia hitleristă prin înființarea, cu cei mai valoroși dintre ei, a unei orchestre simfonice.

Știind că Huberman se bucurase de îndrumările excepționalului pedagog Josef Joachim, l-am rugat să ne povestească amănunte despre acest episod al începuturilor sale.

— Lui Joachim îi datorez totul : aprofundarea artei violonistice sub toate aspectele ei, de la exigența fără concesii în ceea ce privește tehnica — pusă însă exclusiv în valoare numai în limita pe care o solicită interpretarea, — pînă la pătrunderea și înțelegerea ideii muzicale, a concepției, a filozofiei lucrărilor interpretate. Am studiat cu el, măsură cu măsură, nuanță cu nuanță și trei din concertele pentru vioară și orchestră de care numele său este strîns legat — e vorba de concertul lui Johannes Brahms, cu care Joachim era și prieten — aveau aproape aceeași vîrstă — și pe care l-a executat în primă audiție la Leipzig, sub bagheta compozitorului. Tot la Leipzig, Joachim a mai avut un mare prieten și admirator, de fapt profesorul său, — pe compozitorul Felix Mendelssohn-Bartholdy, al cărui concert l-a înscris în repertoriul său și obișnuia să ne povestească cît de pline de interes fuseseră discuțiile dintre ei doi cu privire la interpretarea anumitor pasaje. Al treilea gigant al repertoriului violonistic studiat cu Joachim, la care mă referisem înainte, este concertul de Beethoven. După cum știți, neinspirata și nefericita interpretare de care el a avut parte la prima sa prezentare

în public, de către Franz Clement, căruia Beethoven i-l și dedicase, l-a condamnat să fie considerat drept o piesă imposibilă, de neînțeles, de necîntat. Și-a cîștigat locul binemeritat în rîndul lucrărilor de mare măiestrie din istoria muzicii doar datorită lui Joachim, care își începuse cariera concertistică de faimă mondială din copilărie. Era încă adolescent cînd, scoțînd de sub ceața uitării această nestemată, a aprofundat-o, i-a descoperit imensa valoare și, după ce a completat-o cu cadența (Beethoven a lăsat liber locul cadenței, la discreția interpretului), a readus-o, cu toată strălucirea — după o absență de aproape patru decenii, pe podiumul de concert, pentru totdeauna.

Acesta este unul din exemplele cele mai elocvente privind rolul covîrșitor al interpretului în lansarea unei lucrări în circuitul concertistic, ca și acele opere orchestrale de Johann Sebastian Bach, puse în adevărata lor lumină și redată lumii de un muzician și dirijor de geniu, ca Mendelssohn-Bartholdy, cu orchestra de prim ordin a asociației Gewandhaus din Leipzig, după aproape un secol de așteptare... Sau, la acel măreț eveniment muzical al epocii noastre, prezentarea în execuție integrală a Suitelor pentru violoncel solo de Bach de către genialul interpret care a fost Pablo Casals, suite al căror manuscris l-a găsit el însuși în podul unei edituri din Barcelona, după mai bine de două sute de ani de la crearea lor !

Citisem mai de mult că Huberman cîntase pentru prima oară concertul de Brăhms în prezența compozitorului, așa că l-am rugat să ne povestească — cu convingerea că îi va face și lui plăcere — cum s-a desfășurat audiția.

— Tocmai terminasem de studiat concertul, cu Joachim. Aveam vreo treisprezece ani. Am și acum în fața ochilor sala de la Musikverein din Viena, unde, într-o lojă, aceea a marilor mei verificali, se aflau Brahms, profesorul de compoziție Robert Fuchs, Josef Hellmesberger-Junior — profesorul lui Enescu și al lui Kreisler —, dirijorul Hans Richter și alți corifei, care alcătuiau temuta direcțiune a Conservatorului. Căldura cu care m-a îmbrățișat Brahms după concert, ca și fotografia cu dedicația „O amintire plină de prietenie din partea unui foarte încântat și mulțumit ascultător” — au fost pentru mine încă un semnal de drum deschis în carieră.

Domnișoara Ibbeken, cerberul cu alură de sfinx, începu să dea semne de agitație. De fapt, avea dreptate. Se făcuse ora trei, seara era concert — trebuie menționat că, pentru a nu-și irosi timpul, Huberman căuta să sosească chiar în ziua concertului în orașul respectiv — și convorbirea amenința să se prelungească. Deși nu dădea semne de oboseală, îi erau totuși necesare cîteva ore de odihnă.

I-am condus pe toți trei la hotel. Iar seara, la șapte, cei doi protagoniști se aflau pe scena Ate-neului, pentru o scurtă repetiție înainte de concert, al cărui succes a fost imens.

După ultima piesă, publicul părea că nu va părăsi niciodată sala. Aplauda, ovaționa, dar nimeni nu se îndrepta spre ușă. Se cereau bisuri, marele violonist le acorda cu plăcere. Deodată, la înapoierea de pe podium a lui Huberman în camera artiștilor, domnișoara Ibbeken îl roagă să-i dea vioara, maestrul se execută docil, dînsa o culcă cu grijă în faimoasa cutie dublă, șoptindu-i: „cred că ați cîntat

destul". Ieșirea pe scenă a lui Huberman fără vi-oară a fost semnalul de stingere, de plecare.

Obișnuita agapă de după concert nu a putut avea loc. Huberman refuzase din timp orice invitație — avea planificate convorbiri telefonice cu Toscanini la Londra. Ne-am dus atunci doar cu excelentul acompaniator care se dovedise încă o dată a fi Iacob Gimpel și cu eminentul nostru prieten, eruditul și distinsul muzicolog Iuliu Constantin Spiru, cu care după mulți ani aveam să fiu coleg la Filarmonică, la cafeneaua „Corso”. Situată peste drum de Ateneu, pe strada Franklin colț cu Calea Victoriei, vestit loc de întâlnire a intelectualității bucureștene, devenise o concurență serioasă pentru „Capșa”. Există acolo renumita masă a scriitorilor, unde-și încrucișau verva Victor Eftimiu, Radu și Șerban Cioculescu, Liviu Rebreanu, Păstorel Teodoreanu, Mihail Sebastian, Al. Cazaban, sculptorul Oscar Han și atîția, atîția alții... La masa actorilor, regia și rolul principal aparțineau, fără drept de apel, lui Puiu Iancovescu, sub ochiul amuzat și aprobator al colegilor, în frunte cu G. Calboreanu. Firește, după cîte un concert, efervescența cea mai mare domnea la masa criticilor muzicali: Mănuță Ciomac, cu pipa mai mult stinsă decît aprinsă, urmat de nelipsita lui umbră Nicușor Missir, Simionescu-Rîmniceanu-Sym, imposibil de mulțumit, expunîndu-și protestul printr-o bombăneală continuă, cu glas de bas profund, pe care nu o întrerupea decît pentru a-și muta dintr-un colț al gurii în celălalt interminabila țigară de foi, tăcutul Constantin Brăiloiu, Al. Petrovici-Hope, vioi și foarte reverențios, Andrei Tudor cu zîmbetul lui trist și enigmatic. Deoarece multilateralul Radu Cioculescu

era atras și de această „secție”, unde avea întotdeauna un cuvînt greu de spus, se făcea de multe ori masă comună, denumită în limbajul obișnuiților „Corso”-ului „colțul celor treizeci și unu”.

În loja mai retrasă unde ne instalasem, se înfiri-pă o convorbire extrem de interesantă. Cu figura lui schubertiană, accentuată și de expresia privirii corectate de lentile, Iuliu Spiru, pasionat „întorcător de note” la marile concerte, își oferise serviciile și la recitalul Huberman, cu atît mai mult cu cît se cunoștea cu Gimpel încă din anii studenției comune, din Viena. S-a făcut o animată trecere în revistă a frumuseții plină de dificultăți a profesiei de pianist acompaniator, care cere o însușire excepțională — nu numai sincronizarea perfectă adusă de o colaborare îndelungată, ci intuirea intenției solistului de a schimba, sub impresia unei inspirații de moment, nuanțe, tempo sau alte elemente stabilite cu rigurozitate în alt fel, la repetiții. Lucrul se întîmplă destul de des. Mai apar și alte surprize: un lapsus de memorie — acompaniatorul trebuie să aibă întotdeauna atenția încordată, contribuind cît mai eficient ca defecțiunea să treacă neobservată. Să fie în același timp calm, stăpînit — să nu creeze o stare de încordare, atît de ușor transmisibilă solistului. Ne-am amintit de cîteva nume ilustre: Otto Schulhof, care și-a legat numele de cele ale lui Kreisler și Casals, Arthur Balsam — specializat în acompaniamentul violoniștilor, între alții Erica Morini, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Nikita Magaloff, acompaniatorul și, în cele din urmă, și ginerele lui J. Szigeti; Tasso Janopoulo, pianistul timp de un sfert de veac al lui Jacques Thibaud; inegalabilul nostru Ion Fi-

lionescu, de reputație europeană, cu zîmbetul său liniștitor, aducînd o atmosferă de siguranță, reușind întotdeauna concerte excelente, chiar atunci cînd se întîmpla ca, din cauza sosirii cu întîrziere a vreunui solist străin pe care urma să-l acompanieze, era nevoit să intre în scenă fără nici o repetiție. Apoi mai era Gerald Moore, suplu și sensibil în acompaniamentul de lied. Problema acompaniamentului rămîne la fel de delicată și atunci cînd e transpusă în domeniul orchestral. Nu toți marii dirijori se bucură de încrederea și aprecierea importanțelor personalități ale muzicii instrumentale sau vocale. Printre cei mai solicitați șefi de orchestră — în aceeași măsură de casele de discuri și de organizatorii de concerte, alături de John Barbirolli, erau Erich Kleiber, George Georgescu, Hermann Scherchen.

Însă această interesantă și complicată problemă are și un alt aspect, fenomenul invers: există unii soliști, e drept puțini la număr, ale căror capricii de interpretare și inspirații de moment sau dezlănțuiri temperamentale sînt atît de flagrante în raport cu ceea ce stabilesc la repetiții, încît periclitează ajungerea cu bine și împreună cu acompaniamentul — pianistic sau orchestral — pînă la capătul lucrării. Drept care, pianiștii sau șefii de orchestră refuză colaborarea cu ei. Spiru și-a amintit, de pildă, că violonista australiană Alma Moodie a luat odată, pe neașteptate, un tempo atît de rapid, încît a ajuns la finalul unei sonate cu mult înaintea acompaniatorului. A părăsit imediat scena, în timp ce pianistul, conștiincios și imperturbabil, nu și-a părăsit locul decît după ce a cîntat porția ce-i rămăsese din partitură, pînă la ultima notă. Și cu

această povestioară, am încheiat și mica noastră reuniune din acea seară.

În cele două zile care au urmat pînă la ultimul recital, programul lui Huberman, în afară de o scurtă repetiție, s-a restrîns la corespondență, telegrame și telefoane de-a lungul și de-a latul continentului. Îi urmăream încordarea, îl studiam, încercam să-mi explic unele capricii, contradicțiile, relațiile dintre punctele luminoase și cele mai umbrite din radiografia complicatei sale personalități. Dar mi-am dat seama pentru a nu știu cîta oară că pe ei, pe marii aleși, nu-i putem cunoaște și nu-i putem cîntări și judeca măsurîndu-i cu unitățile-etalon valabile pentru oamenii de fiecare zi. E de la sine înțeles că, pe alocuri, structura lor sufletească, și chiar felul de a gîndi, să fie „mai altfel”. Unele ieșiri din limitele a ceea ce se consideră, la modul general doar, firesc, întregesc cu elemente neașteptate, inedite dar edificatoare, portretul lor.

În 1946, în timpul unei călătorii în Elveția, am încercat să vorbesc cu Huberman la telefon. Știam că avusese cu cîțiva ani în urmă un accident de avion, artistul și secretara sa cu cutia de viori în brațe fiind dintre pușinii care reușiseră să se salveze cu parașuta. Mai știam că renunțase la viața concertistică și că trăia retras la Nant-sur-Cortier, lîngă Lausanne. Era bolnav și nu l-am putut avea la aparat. Să fi fost totuși o gravă urmare a accidentului, așa cum se părea? Nu am putut afla. Cîteva luni mai tîrziu, în iunie 1947, s-a stins din viață.

PABLO CASALS

De multe ori, urmărind jocul cifrelor și al datelor calendaristice, te surprinde că rigoarea și ariditatea lor sînt doar aparente, că ele degajă o poezie de o factură specială, cu o puternică forță de evocare.

Luna decembrie a anului 1976 a pus barele încheierii unui veac — a o sută de ani! — de cînd s-a născut, într-o mică localitate catalană, cel ce avea să devină, de multe decenii încoace, pentru tot ce înseamnă muzică „notre roi à nous tous” — „regele nostru al tuturor”, așa cum l-a definit prietenul său Jacques Thibaud, cu asentimentul entuziast al tuturor marilor interpreți ai lumii: PABLO CASALS.

A trăit aproape nouăzeci și șapte de ani, putînd privi în urmă cu mîndrie — ceea ce n-a făcut niciodată — la o carieră de peste șapte decenii, o carieră de nedezmințită probitate artistică și omenească.

Dar tot în decembrie 1976, mai precis spus în ziua de 7, s-au împlinit patruzeci de ani de la unul din momentele de culme ale vieții muzicale bucureș-

tene — recitalul pe care marele violoncelist l-a dat în sala ARO (cinematograful Patria de astăzi).

Paù Casals... Privesc cu emoție semnătura de sub autograful de o valoare inestimabilă pentru noi doi, autograf scris nu cu cuvinte ci cu note — cîteva măsuri din Suita întâia pentru violoncel solo de J. S. Bach — și mi se perindă prin fața ochilor minții figura maestrului scriindu-l chiar la noi acasă și oferindu-ni-l cu o privire caldă trecută pe deasupra ochelarilor cu ramă subțire, ca și alte amănunte, multe și de neuitat, pe care le-am petrecut alături de dînsul în timpul celor trei zile cît a stat în Capitală în vederea acestui eveniment.

Ca și despre marele nostru George Enescu, deși sînt ani de cînd a plecat din lumea celor vii, e greu să vorbești despre Pablo Casals la timpul trecut al neființei, cînd spiritul și arta lui continuă și vor continua să depună noi cristale pe nestemata care este biografia sa. Totuși...

L-am cunoscut pe Pablo Casals cam prin 1927, la Paris, în casa lui Jacques Thibaud, cu al cărui fiu eram coleg de facultate și ne lega o amiciție sinceră. El m-a invitat special într-o după-amiază, cînd îl așteptau la ceai pe marele artist pentru care știa că nutream o admirație fără margini, spre a-mi da ocazia de a-l cunoaște personal.

Ceea ce m-a frapat din prima clipă a întîlnirii noastre a fost firescul comportamentului acestui mare OM, care te silea și pe tine să fii la fel. Nici vorbă de aere de vedetă, dar nici de o modestie afișată ostentativ și atît de jenantă. Era foarte interesant să-l urmărești în conversație. Te asculta cu atenție și pauza de gîndire dinaintea răs-

punsului îți dădea impresia că te afli în fața unui şahist care pregătește o mișcare complicată. Își spunea părerea direct, concis; îl simțeai bun, uman, concesiv doar din convingere, extrem de ferm dar găsind punți de apropiere față de orice interlocutor. Prietenii apropiați luaseră obiceiul să-l numească „Pablissimo”, apelativ care, în fond, traducea admirația lor pentru superlativul absolut al calităților sale.

Aflînd că sînt din România, a început să ne vorbească despre personalitatea cu totul ieșită din comun a marelui său prieten George Enescu, care-l încînta și cu descrieri ale frumuseților țării noastre; mi-a cerut apoi amănunte despre Grigoraș Dinicu, de care îi vorbiseră mulți artiști care-l auziseră la București sau în străinătate. Atunci i-am propus să ne viziteze. Ideea i-a surîs și mi-a promis că va veni la noi deîndată ce se va ivi o „ferastră” în agenda lui încărcată, punîndu-mă imediat, telefonic, în legătură cu Charles Kiesgen, fostul său elev și, în continuare, reprezentantul său exclusiv.

În vara lui 1936 am primit o scrisoare de la Paris prin care Kiesgen mă anunța că maestrul Cals ar putea veni la București, pentru un singur concert, la începutul lunii decembrie. Am anunțat agenția noastră de concerte care avea să se ocupe de partea organizatorică și să încheie cu Parisul contractul uzual.

Și iată-ne, într-o zi însorită și geroasă, măsurînd agitați peronul Gării de Nord, în așteptarea trenului. Visasem atît de mult această clipă, încît nu ne venea a crede că o trăim aieva. Nici n-a oprit bine trenul, că l-am văzut coborînd primul din

vagon, urmat, cu violoncelul în brațe, de pianistul vienez Otto Schulhof, acompaniatorul său preferat.

Revederea cu marele artist a fost de-a dreptul impresionantă, avea pe față unul din rarele sale zîmbete și ne-a mărturisit că e foarte bucuros că a putut veni, și pentru concert, dar și pentru că îi scrisesem că George Enescu se află în București și așteaptă cu aceeași nerăbdare să-l reîntîlnească. Dar ceva m-a frapat dureros : trecuseră doar cîțiva ani de cînd nu-l văzusem și expresia feței lui era teribil de schimbată, trădînd o preocupare, o permanentă apăsare, o grijă pentru norii întunecoși care se adunau deasupra Europei, pentru patria lui dragă ce începuse să fie sfîșiată de sîngerosul război civil.

Cel care iubea făptura omenească privind-o ca pe o minune a naturii, cel care înființase la Barcelona, în 1919, orchestra simfonică ce îi purta numele, pentru desfătarea și culturalizarea mai ales a muncitorilor din acest oraș, nu putea fi de acord, și aceasta a fost atitudinea lui neclintită pînă la sfîrșitul vieții, ca oamenii să se distrugă între ei, ca libertatea să le fie încălcată de proprii lor semenii. Se știe că o formă a protestului său a fost și autoexilarea sa definitivă, mai întîi în localitatea franceză din imediata apropiere a graniței spaniole, Prades, în sînul Pirineilor, apoi în Statele Unite ale Americii, la San Juan, capitala insulei Puerto Rico, a cărei așezare și vegetație bogată îi mai ostoiau dorul de „acasă”.

Ne-am condus oaspeții la hotel și, după o gustare ușoară, i-am invitat la o scurtă plimbare. Otto Schulhof zîmbea, căci știa ce avea să urmeze — lucra de ani de zile cu Casals... „Îmi pare rău, dra-

gii mei, dar nu ne putem îngădui așa ceva acum. Mîine e concert așa că începem să repetăm imediat". Și Casals, privindu-și semnificativ acompaniatorul, îl rugă din ochi să se așeze la pianul care le fusese pregătit în salonul apartamentului ce-l ocupau.

E imposibil de găsit cuvintele care să redea călătoria în sferele cele mai pure ale muzicii în care ne-a purtat concertul. Atît mîna care conducea arcușul cît și cea care apăsa corzile, cu energie și vigoare sau abia atingîndu-le cu delicatețe, ca și pleoapele strînse care așterneau o perdea între el și lumea materială din jur, erau doar instrumentele acelei vibrații artistice rare în care se contopește omul cu întreaga lui ființă, cu căldura și simțirea care emană dintr-însul. Cu multă generozitate, Casals a răspuns ovațiilor și cererilor publicului dînd trei suplimente — bineînțeles că nu piese de bravură cum i se sugera din diferite colțuri ale sălii, ci trei Corale de Bach !

O plimbare în aerul de gheață al nopții, de la sală la hotelul Athénée Palace, ne-a coborît înapoi pe pămînt. Cei doi artiști trebuiau să-și schimbe fracul, iar Pablo Casals mai dorea să-și aleagă din colecția sa de pipe, de care nu se despărțea niciodată, pe cea pe care o considera mai potrivită cu destinderea ce și-o promitea : împreună cu o seamă de personalități artistice ale Capitalei urma să luăm masa la restaurantul „Continental”, unde cînta Grigoraș Dinicu cu formația sa și unde eram așteptați.

Ajunși aici, ne aștepta și o surpriză. Spectatorul înalt, spătos, cu cap leonin și privire catifelată, a cărui încîntare ne frapase, la concert, ne întîmpină

cu o față ce radia fericire și cu un șervet alb pe braț, îndrumându-ne spre o masă pe care ne-o pregătise și unde servea chiar el ! Așa l-am cunoscut pe Apostol Apostolide, pe dragul de „Nea Apostol“, ospătarul, colecționarul pasionat de discuri, de tablouri, de porțelanuri. Nu numai colecționar, ci cunoscător... Un autodidact cultivat, un meloman cu care din acel moment am încheiat o legătură frumoasă, ce a durat pînă la prea timpuria lui plecare dintre cei vii.

Fumul des pe care îl scotea pipa lui Casals era mărturia cea mai elocventă că el se simțea bine. Cu capul ușor dat pe spate și ochii întredeschiși, nu se lăsa legănat doar de muzicalitatea cîntului lui Grigoraș Dinicu ci tresărea la rezolvările tehnice inedite pe care acesta le folosea în „Hora staccato“ sau în „Hora mărtișorului“ ; iar cînd l-am invitat la masa noastră s-a pornit un schimb de păreri, cu adevărat ca de la profesionist la profesionist.

Cît despre Apostol; după ce ne-a servit la masă cu priceperea și îndemînarea unui specialist în materie, ce putea fi mai relevant decît faptul că, aplecîndu-se ușor la urechea mea, mi-a șoptit :

— Domnu' Bratin, întrebați-l, vă rog, pe Maestru : cum se face că, pînă astăzi, nu a înregistrat încă Concertul pentru violoncel și orchestră în re major de Haydn ? Sînt sigur că nu l-a înregistrat, eu îl am în Dvořak, îl am și în Schumann și, negăsindu-l în nici un catalog, am întrebat direct și la casele de discuri...

Lui Casals nu i-a fost greu să înțeleagă întrebarea și iată ce ne-a răspuns :

— E adevărat. Nu l-am gravat încă. Doream să-l mai gîndesc. Eu privesc înregistrările cu deosebită grijă, ele adresîndu-se și posterității. Trebuie să respecti pe cei ce te ascultă ca și pe compozitorul pe care-l interpretezi, trebuie să te respecti pe tine însuși. Ca să apar în public cu Suitele lui Bach pentru violoncel solo, le-am studiat zece ani ! Mai ales Bach cere pasiune. Gîndiți-vă la Albert Schweizer. Nu mă refer la umanistul Schweizer ci doar la muzicianul care — după ce a fost organistul unor Societăți Bach din Franța, după ce a scris una din cele mai bune și mai complete biografii ale acestui compozitor a înregistrat pe discuri și integrala creației lui pentru orgă, peste o sută de discuri ! Dar asta după o viață de muncă, după decenii de studiu, de gîndire, de pasiune. Cîtă dăruire, cît eroism !

Iar „stupefiantul Apostol“, cum l-a denumit însuși Casals, ne-a mărturisit, emoționat, că are în discoteca lui întreaga ediție...

*

În ziua următoare, Pablo Casals și Otto Schulhof părăseau Bucureștiul, însoțiți pînă pe peron de un mare număr de admiratori. Afară de obișnuitele urări de bună călătorie și sănătate, ce altceva i se putea spune Maestrului, care să-i încâlzească mai bine inima, decît :

— Liniște și pace pentru Spania...

— Vă mulțumesc mult. Dar și pace și liniște pentru toată omenirea ! Trebuie să luptăm din răputeri pentru aceasta !

CLAUDIO ARRAU

Cu pianistul chilian Claudio Arrau m-am întâlnit prima oară în casa unor cunoștințe comune, la Berlin, unde el își avea reședința și eu mă aflam la studii. Era prin 1928. Ne-am împrietenit ușor, aveau aceleași preocupări în afara studiilor, ne duceam împreună la spectacole, eu asistam la multe înregistrări pe care le făcea, i-am luat interviuri pentru ziarul *Rampa*, petrecînd multe ore plăcute în micul apartament din Wilmersdorf, unde locuia împreună cu mama sa, încă din copilărie. Tînărul interpret se bucura deja de multă apreciere în Germania, cu un an în urmă obținuse premiul întîi la Concursul internațional de la Geneva, era în plină ascensiune artistică și se prevedea că îl așteaptă o frumoasă carieră mondială. Cînd ne-am cunoscut, tocmai revenea de la București, unde repurtase un mare succes cu Concertul nr. 1 de Liszt.

De atunci, Arrau a rămas unul din pianiștii cei mai iubiți de publicul românesc. Venea în Capitală aproape în fiecare an și aveam deosebita bucurie să-l găzduim la noi. Îi cunoșteam micile tabieturi și căutam să-i facem cît mai plăcut sejurul. Printre

marile plăceri pe care i le puteam pregăti era și cîte o vizită la distinsa noastră pianistă și pedagogă Aurelia Cionca, a cărei revedere Arrau o considera o adevărată sărbătoare.

Și eu eram admiratorul doamnei Cionca. Timp de decenii i-am urmărit bogata activitate concertistică din țară și de peste hotare, ca și neobosita muncă pe tărîmul pedagogic, simțindu-mă onorat de aprecierea și caldă simpatie ce mi-o arăta. Acestea s-au accentuat mai ales în ultimii ani în care, prin activitatea mea de la Filarmonică, m-am ocupat personal de recitalele susținute de Aurelia Cionca. Programele, alcătuite cu grijă, întotdeauna interesante, dedicate în general unui singur compozitor, constituiau puncte culminante ale stagiunii. Mi-au rămas în memorie un concert Bach—Haendel, unul Schumann și recitalul a cărui primă parte a cuprins numai sonate de Domenico Scarlatti, opt la număr, iar partea a doua numai studii de Chopin.

Pășeam de fiecare dată cu nespusă plăcere pragul frumoasei vile din strada Dr. Marinescu din cartierul Cotrocenilor, casă luminoasă și primitoare ca și gazdele ce o locuiau — afară de doamna Cionca și soțul dumisale, inginerul Horia Pipoș, o foarte amabilă soră a doamnei Cionca. Un salon-biblioteca forma cu holul și sufrageria un unghi, dominat de două pianе de concert.

Vizitele pe care le făceam în compania lui Claudio Arrau aveau o savoare cu totul specială. Cei doi pianiști studiaseră amîndoi, în perioade cu totul diferite bineînțeles, Arrau fiind cu cincisprezece ani mai tînăr, la Leipzig, cu doi foști elevi ai lui Liszt : Aurelia Cionca cu Alfred Reisenauer, Arrau

— cu Martin Krause. Discuțiile privitoare la personalitatea profesorilor lor, la metodele lor de predare, erau inepuizabile. Sigur că enumerarea unor celebrități ducea la două nume ilustre ale anilor prezenți, discipoli tot ai unor elevi ai lui Liszt: Edwin Fischer din școala lui Martin Krause, Wilhelm Backhaus din cea a lui d'Albert, deveniți — în mod paradoxal — unul neîntrecut interpret al lui Mozart, iar al doilea, — al lui Beethoven.

Îmi amintesc că, la una din vizite, am avut posibilitatea să ne prelungim convorbirea pînă mult după miezul nopții. Instalați în fotolii confortabile, ascultam cu nesaț glasul blînd al gazdei noastre, depănînd — la insistențele lui Arrau — într-o germană impecabilă, amintiri din primele începuturi ale vieții ei artistice :

— L-am văzut pentru prima oară pe inegalabilul nostru Enescu la Ateneu, ca dirijor al orchestrei simfonice, din program făcînd parte și *Poema română*. Tatăl meu m-a suit pe un scaun ca să-i văd mișcările și să pot urmări întregul ansamblu. Aveam nouă ani și Enescu, șaptesprezece. Îl revăd, un tînăr voinic, cu înfățișare sănătoasă, înalt, dirijînd cu gesturi precise și o siguranță uimitoare. Cam în aceeași perioadă a concertat la București și Bronislaw Huberman, care începuse să devină celebritate mondială. *Serenada melancolică* de Ceaikovski a produs un adevărat delir. Succesul covîrșitor mi-a rămas în minte dublat de înfățișarea de „băiat mare” a violonistului: pantaloni scurți, plete pe spate, o figură puțin atrăgătoare. Aveam vreo unsprezece ani cînd l-am ascultat pe Sarasate. A cîntat, cu acompaniament de pian, Concertul de Mendelssohn, un concert de Paganini, so-

nata Kreutzer de Beethoven, apoi dansurile sale spaniole. Impresionant era cum se juca cu terțele duble. Era mic de stat, tenul brun, păr alb și ochi vioi. Și pe Jan Kubelik l-am auzit, avea un arcuș vrăjit ale cărui flageolete erau neîntrecute. Era cu un an mai în vîrstă decît mine. La paisprezece ani am fost primită în „Meisterklasse” la Conservatorul din Leipzig, pe care o conducea Reisenauer. Tot atunci l-am avut ca profesor pe Arthur Nikisch la un scurt curs de dirijat. Marele șef de orchestră era de fapt un om mic de stat, bun, foarte palid, cu o privire hipnotică. Purta pe degetul mic un inel cu un briliant enorm, cadou aruncat pe scenă din public, în timpul unui concert la Moscova. Poseda o enormă putere de sugestie, orchestra i se supunea baghetei ca un tot perfect unitar. Un foarte interesant și memorabil concert, tot la Leipzig, a fost cel dat de Edvard Grieg, ca dirijor al unor compoziții proprii, avînd ca solist pe marele pianist al timpului Raoul Pugno, interpretînd Concertul în la minor. Grieg era surprinzător de mic ca statură, i se puseseră trei podiumuri unul peste altul ca să fie văzut de toți orchestranții. Cu capul mare, mult păr cărunt, părea un gnom din pădurile Norvegiei. Figura lui Pugno mi se leagă în minte de cea a lui Eugène Ysaye, marele violonist belgian. I-am ascultat pe amîndoi în Sonata de César Franck. Erau puternici și masivi, îi puteai cu ușurință asemăna cu doi urși. Însă cîtă gingășie știau să pună în interpretare, pe care o cizelau ca pe o bijuterie fină.

— Ce părere aveți despre Emil Sauer ? întrebă Arrau.

— Înalt, zvelt, cu un cap impresionant încadrat de o coamă albă, leonină, apărea la concerte cu pieptul acoperit de decorații. Neuitată mi-a rămas impresia concepției personale dată Concertului în mi minor de Chopin. Sauer cînta sonatele lui Domenico Scarlatti în chip rafinat, plin de vrajă. Interpretările lui m-au ajutat mult la înțelegerea acestor piese. Și iată, în legătură cu Scarlatti, îmi apare înaintea ochilor figura lui Alfonso Castaldi, pe care l-am admirat ca pe un mare creator de muzică, de înaltă valoare, unul din cei mai de seamă îndrumători ai pleiadei de compozitori români importanți. Avea o nesfîrșită admirație pentru Domenico Scarlatti, considerîndu-se urmaș direct al acestuia. De cîte ori ne întîlneam trebuia să-i cînt cîte ceva din strălucitele și spiritualele compoziții scarlatiene. Sînt măgulită că singura lui compoziție pentru pian, în formă de preludiu, mi-a dedicat-o mie; e scrisă intenționat în stil scarlatian și am executat-o nu numai la București ci și în multe orașe din străinătate, la Viena, Berlin, Leipzig...

Doamna Cionca observă că eu mă străduiam să notez în fugă evocările inedite și atît de interesante pe care ni le povestea și, cu delicatețea și bunătatea pe care nu i le pot uita, îmi spuse: „Nu te mai chinui cu scrisul, domnule Bratin. Îți promit să le aștern eu cîndva pe hîrtie și să ți le ofer.”

Am fost poftiți apoi în eleganta sufragerie unde s-a servit un ceai copios însoțit de specialități ale casei, cum se obișnuia la familia Pipoș. Înapoiați în salonul de muzică, reinstalați în îmbietoarele fotolii, am rugat-o pe amfitrioana noastră, deosebit de dispusă la confesiuni în ziua aceea, să ne dea

cîteva amănunte în legătură cu „Rapsodia română” de Liszt, pe care o prezentase în primă audiție mondială pe scena Ateneului, în cadrul recitalului dat la sfîrșitul anului 1931. A acceptat cu bună-voință și, atentă, știind că Arrau nu avea de unde să cunoască lucrarea, s-a așezat la pian și ne-a cîntat-o în întregime.

— Este într-adevăr o piesă foarte interesantă, remarcă Arrau. O scriitură lisztiană, probabil pe teme folclorice românești.

— Întocmai, confirmă doamna Cionca. Culese și notate personal de marele compozitor, cu ocazia unui turneu de concerte făcut în țara noastră în urmă cu vreun secol. Manuscrisul original al lucrării nu a fost încă găsit. Însă neobositul muzicolog care este bunul nostru prieten Octavian Beu, a avut fericita intuiție de a cerceta cu minuțiozitate arhiva Muzeului Liszt de la Weimar și a găsit acolo o copie a *Rapsodiei române*, pregătită pentru tipar probabil — cum lasă să se presupună acuratețea și îngrijirea cu care este scrisă. Deci abia după optzeci și cinci de ani ea a fost scoasă la lumină. La înapoierea în țară, domnul Beu mi-a predat mie prețioasa lucrare și așa se explică de ce prima ei audiție a avut loc la București. În completare, să vă mai spun o povestioară, oarecum penibilă, petrecută nu prea de mult aici la mine, pe acest loc, lîngă acest pian. Se afla în București Bela Bartók și, ca de obicei, venise să-mi facă o vizită. Venind vorba de *Rapsodia română*, la a cărei premieră asistase la Ateneu, Bartók mă rugă să i-o mai cînt o dată. Am uitat să menționez că împreună cu eruditul compozitor venise și o bună cunoștință comună a noastră, un muzicolog român

care contesta cu vehemență, pe unde putea, autenticitatea lisztiană a Rapsodiei. Despre acest lucru eu îi scrisesem la un moment dat lui Bartók, bineînțeles fără să divulg numele vajnicului opozant. După ce am terminat de cîntat, cu vioiciunea lui caracteristică plină de temperament, și spre stupefarea mea, Bartók a izbucnit: „Cine este măgarul care nu-i în stare să recunoască stilul lui Liszt și caracterul tipic românesc al lucrării?!” O privire aruncată cu teamă spre muzicologul nostru m-a liniștit pe dată: era foarte senin și tăcea chitic. Bun prieten cu Bartók, n-a vrut să-l necăjească arătîndu-i că fusese lovit în plin.

În toamna anului 1962, boala grea și necruțătoare de care suferea doamna Cionca prevestea apropierea sfîrșitului. Într-o după-amiază de noiembrie, unul din foștii săi elevi, rămas devotat prieten, pianistul cu frumoase virtuți de muzician și de om, Dan Mizrahy, mă anunță la telefon că doamna Cionca dorea să mă vadă. Ne-am dat înîntîlnire și m-am dus împreună cu dînsul să o vizitez.

Am fost primiți în dormitor, suferința nu îi permitea să mai părăsească patul. Mulțumindu-mi că am venit, mi-a întins zîbind nouă pagini scrise de mîină. La privirea mea foarte mirată, îmi spuse încet: „M-am străduit toată viața să mă țin de cuvînt. Îți promisesem de mult că le voi face și ți le voi da... amintirile mele... Iată-le. Mă bucur că am putut să-mi țin promisiunea...”

În luna următoare, la 17 decembrie, Aurelia Cionca a plecat spre cele eterne. Reușise să-și țină

cea mai frumoasă, cea mai grea și cea mai importantă făgăduială făcută vieții — aceea de a ocupa un loc de frunte în arta pianistică românească.

În anii războiului, legăturile cu Claudio Arrau au fost întrerupte. Ca un protest împotriva urgiei abătute asupra Europei, el s-a stabilit la New York, unde locuiește și astăzi. Ne-am revăzut abia în 1958, când a venit la București pentru trei concerte în cadrul primului Festival Enescu. A cântat cu Filarmonica, sub conducerea lui Constantin Silvestri, Concertul nr. 2 de Brahms, apoi a dat două recitale, unul exclusiv Beethoven, altul cu lucrări de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt.

Prima întâlnire a fost emoționantă. Ne aflam în capul scării celei mari din fundul rotondei Ateneului, unde vroiam să-l întâmpinăm chiar la sosirea la concert. Ne-a zărit de jos și a urcat grăbit, cu brațele larg deschise, nerăbdător să ne îmbrățișeze. A ținut să stabilim imediat zilele când să fim împreună, aveam doar atât de multe să ne povestim. Dar proiectul nu ne-a reușit. Numărul mare de repetiții, la care s-au adăugat multele ore de prezență la concursul de pian din juriul căruia făcea parte, i-au răpit tot timpul cât a stat în Capitală. Nu ne-am mai putut vedea decît la aeroport.

OPÉRA COMIQUE

Opera Comică, a doua scenă lirică a Parisului după Opera Mare, are o străveche tradiție, începuturile ei datînd din 1715, cînd a fost destinată să prezinte mai ales lucrări muzicale cu dialog vorbit.

În acest teatru de reputație europeană au avut premiera lor mondială capodopere ale genului, între ele numărîndu-se *Fiica regimentului* de Donizetti, *Mignon* de Thomas, *Carmen* de Bizet, *Manon* de Massenet, *Povestirile lui Hoffmann* de Jacques Offenbach.

Am găsit cîteva fotografii care stau mărturie a unor reușite spectacole date la noi de un ansamblu al acestei scene, pe care l-am invitat în 1937 pentru patru spectacole, două cu *Manon* și două cu *Carmen*, sub competența conducere muzicală a lui Gustave Cloëz.

Deși printre protagoniști nu se aflau nume de mare rezonanță, omogenitatea ansamblului, finețea și stilul jocului, maniera interpretării, distinsa cizelare și claritatea redării partiturii, cîntate și vorbite, au justificat pe deplin prestigiul instituției pe

care o reprezentau, ca și marele succes pe care l-au repurtat.

Dar și solii artei franceze au rămas cu o amintire plăcută, nu numai din cauza comunicativității publicului, dar și pentru plăcuta și reușita colaborare cu corul și orchestra operei noastre, pregătită de Alfred Alessandrescu cu multă grijă și minuțiozitate.

Iar rezonanțele latine ale limbii române îi încântau, se simțeau „ca acasă”, adăugînd la aceasta plăcuta surpriză de a descoperi cît de mult și cît de bine era vorbită la noi limba franceză.

MARIA CANIGLIA

Alte cîteva fotografii îmi readuc în memorie spectacolele sopranei italiene Maria Caniglia, de la „Teatro alla Scala” din Milano. Nu a putut să-și găsească timp decît pentru două reprezentații, *Tosca* și *Aida*, aceasta în compania foarte apreciată a tenorului Emil Marinescu. Era în acea perioadă una din cele mai ocupate cîntărețe, foarte apreciată și de Toscanini, care îi reclama prezența în spectacolele pe care le conducea atît în Italia cît și la Festivalurile de la Salzburg.

În timpul scurtei sale vizite, Caniglia ne-a povestit, între altele, despre strictețea regulamentului contractual al angajaților „Scalei”. De exemplu, afară de o disciplină de fier la repetiții, în ziua spectacolului artiștii nu aveau voie să iasă din casă, trebuiau să-și reducă la minimum vorbitul, alimentația trebuia să constea numai din lucruri extrem de ușoare, consumate doar pînă la prînzul zilei de spectacol, în nici un caz seara înainte de spectacol. Datorită talentului și extraordinarei discipline, ea s-a încadrat foarte ușor și a colaborat

minunat cu distribuțiile respective ale operei noastre.

De vizita Mariei Caniglia se mai leagă una din amintirile noastre cele mai impresionante. Aflînd că în Capitală se afla Hariclea Darclee, cîntăreața română care crease rolul Floriei Tosca la premiera mondială a operei lui Puccini pe scena teatrului Constanzi din Roma, cu 37 de ani în urmă, și la sugestia căreia Puccini a scris aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* incluzînd-o în operă, Maria Caniglia și-a exprimat dorința de a o invita la spectacolul ei cu *Tosca*, ca să o poată și cunoaște. Darclee, în vîrstă atunci de aproape 77 de ani, a acceptat.

Micuță, firavă, numai ochi-și freamăt, a venit însoțită de niște prieteni comuni cu cîteva minute înainte de începerea spectacolului, în loja în care o așteptam. Ne-a rugat să o lăsăm să se așeze nu în față de tot, unde îi pregătisem un fotoliu, ci cît mai în fundul lojei.

De la primele acorduri, am simțit cum s-a contopit cu muzica. Cu ochii închiși și bătînd discret măsura cu vîrful pantofului marca toate intrările soliștilor prin unduiri ale umerilor și fredona în șoaptă partitura Toscăi. Dar puțin înainte de terminarea spectacolului am constatat că nu mai era în lojă. Părăsise teatrul fără a mai vorbi cu nimeni. În locul ei, am găsit pe fotoliu o carte de vizită cu felicitări pentru Caniglia.

*

Împreună cu fotografiile Mariei Caniglia am descoperit cîteva pliante ale unor seri de artă coregrafică de înaltă clasă, ce se includ în perioada de colaborare cu Opera Română.

Prin 1935 ne-a vizitat dansatorul japonez Yeichi Nimura cu partenera sa americană Lisan Kay, care au prezentat un spectacol interesant și extrem de reușit, într-o armonioasă întrepătrundere de școală orientală și occidentală. Ne-a impresionat mult că Nimura s-a atașat repede de noi și ani îndelungați ne felicita cu căldură de sărbători și ne trimitea salutări din multe locuri pe unde călătorea.

A urmat apoi Harald Kreuzberg. Tehnician perfect, dansator expresionist cu excepționale calități dramatice și un subtil simț al umorului, Kreuzberg avea și o gestică elegantă și extrem de plastică. Preocupat exclusiv de arta lui, însă amabil și sociabil, era o apariție cam ciudată, datorită și faptului că umbla cu capul complet ras. Repertoriul său era uimitor de bogat, de la *Tangoul* pe muzica lui Albeniz, până la subiecte filozofice, ca *Mitul lui Orfeu* sau *Maestrul de ceremonie*, scrise de pianistul Friedrich Wilckens, acompaniatorul său permanent.

EWA BANDROWSKA

La reîntoarcerea sa dintr-o călătorie în Polonia, Egizio Massini mi-a vorbit foarte laudativ de cîntăreața Ewa Bandrowska, artistă care ocupa primul loc în ierarhia măiestriei cîntului din țara sa și unul de frunte în multe țări unde mai apăruse. A-vea date libere și era dispusă să vină în România pentru spectacole de operă și eventual, un recital de lieduri. Încrezător în ochiul exersat al lui Massini, am invitat-o pentru două spectacole cu *Traviata* și un concert, în iarna 1936.

Bandrowska a fost o revelație. Inteligentă, cu frumoase calități vocale, un glas plăcut bine condus, frazare impecabilă și un captivant joc de scenă, a cucerit sala din primul moment în așa măsură, încît angajamentul inițial s-a prelungit imediat cu încă zece spectacole. Ca favorită a publicului nostru de operă a revenit timp de mulți ani în stagiunile primei noastre scene lirice, la fel de iubită de public cît și de colegii români, fie că era Lucia de Lamermoor, Violeta sau Rosina, Tatiana în *Eugen Oneghin* sau Mimi în *Boema*.

Anii războiului au întrerupt legătura noastră cu Ewa Bandrowska. Auzisem că ar fi căzut victimă unui bombardament. Dar într-o seară, i-am recunoscut glasul într-un concert pe care îl ascultam la radio, din Moscova. Și într-adevăr, după câteva clipe de emoționantă așteptare, când s-a dat numele protagoniștilor, era și dînsa printre ei. I-am scris imediat acolo. Răspunsul cu noua ei adresă și cu multe detalii despre trecerea ei prin perioada de încrîncenare, ca și un lung șir de întrebări despre noi, n-a întârziat să ne parvină.

Ne-am revăzut la București la două Festivaluri și Concursuri „George Enescu”, din ale căror jurii de canto fusese invitată să facă parte. Prietenia noastră a devenit parcă mai strînsă, întărită probabil de bucuria supraviețuirii, a reîntîlnirii în artă în pofida trecerii prin ani atît de zguduitori.

LAWRENCE TIBBETT

Pe Lawrence Tibbett, baritonul Operei Metropolitane din New York, l-am cunoscut în 1937, la Salzburg, cînd am stabilit o înțelegere pentru un concert la București, înainte de sfîrșitul anului. Și, între două spectacole la Budapesta și două nopți petrecute în tren, a dat acest concert care s-a transformat într-un eveniment de senzație, la 13 octombrie.

Foarte înalt, svelt, suplu, comunicativ și amabil, a coborît din tren însoțit de pianistul său Stewart Wille, în mijlocul unei mulțimi alcătuită mai ales din admiratoare. Era bine cunoscut din discuri, dar mai ales din filme, între ele *Luna nouă* alături de Grace Moore, sau *Cîntec cuban de dragoste*. Deținător „en-titre”, la „Met” — cum i se spune operei newyorkeze, a rolurilor Iago, Scarpia, Falstaff, Simone Boccanegra (în premiera de la „Met”), Tibbett a fost prins prin 1930 și de mirajul Hollywood-ului, înfruntînd cu abilitate dificultățile paralelismului unor asemenea activități.

Ne-am dus la Athenée Palace, unde credeam că va putea să se odihnească puțin, în vederea con-

certului din aceeași seară. Dar nici vorbă de așa ceva, deoarece am fost asaltați de o armată de reporteri ai revistelor mondene și artistice. Am preferat atunci să mergem mai devreme la sală, la ARO, pentru o repetiție de aclimatizare, de contact cu acustica locului.

Seara, pentru a se face cît de cît față interminabilei cereri de bilete, au fost îngrămădite 150 de scaune pe podium. Concertul, care a cuprins foarte multe arii de operă, a fost foarte reușit, iar pe deplin justificat entuziasmul gălăgios al publicului care ar fi ascultat toată noaptea suplimentele oferite cu generozitate, aruncînd literalmente o ploaie de flori pe scenă.

Cîntăreții noștri cei mai exigenți au venit să-l felicite personal. Maestrul Goangă mărturisea încîntat: „Mi-a fost cam frică de o deziluzie, deoarece uneori auzi pe disc sau în film o voce care ți se pare amplă, bogată, iar pe viu, în sală, unde nu pot interveni înșelătoarele artificii tehnice te trezești cu un firicel de glas. Tibbett este cu adevărat excepțional, cu glasul său mare, cald, minunat educat!”

În timpul pauzei, am vorbit puțin cu marele artist despre preferințele lui, ca interpret, în materie de scenă și de film care, nu numai că era incomparabil mai interesant ca onorarii, dar avea și avantajul de a scuti pe artist de distrugătoarele emoții ale apariției în fața publicului. Și iată punctul lui de vedere :

— Acest aspect este real și sînt destul de mulți cei pentru care filmul sau discul reprezintă o soluție salvatoare împotriva tracului. Grație marilor încasări pe care le realizează, acești interpreți pot

să-și reducă la minimum sau chiar total activitatea scenică. Dar alți artiști, și eu mă număr printre aceștia din urmă, dau sub imperiul emoției o luptă care le place, care îi stimulează și la care nu pot renunța. Pe acești artiști contactul permanent cu publicul îi dinamizează, îi întinerește...

Se apropia ora întoarcerii la gară, pentru Budapesta. Am încercat să ne strecurăm ușor printr-o ieșire de incendiu, dar o bună parte din admiratori o depistaseră din timp și mantaua pe care Tibbett și-o aruncase deasupra fracului a căzut victimă entuziasmului lor juvenil, fiind de-adevăratelea sfîșiată în bucățele, luate ca „amintire”!

La miezul nopții musafirii noștri părăseau Bucureștii, încîntați de orele de desfătare pe care, așa cum repetau fiecăruia din cei care îi însoțeam, le gustaseră din plin.

MISCHA ELMAN

Sunetul viorii lui Mischa Elman, al cărui nume a pornit încă din copilărie să bată cu succes la porțile celebrității, îl aveam în ureche de la primele discuri ale lui Caruso în care, alături de pianist, îl acompania pe marele cîntăreț în faimoasele „O sole mio” și „Si vous l'aviez compris”.

L-am reascultat cu înduioșare pe viu, la București, aproape două decenii mai târziu, în iarna 1937, cînd a putut da curs invitației mele de a da un recital la Ateneul Român. Născut în Europa dar stabilit de timpuriu în Statele Unite, spre deosebire de colegii săi întru faimă care își împărțeau activitatea între Europa și America, Elman cînta aproape exclusiv dincolo de Ocean. De aceea aparițiile lui în vechiul continent aveau, și din acest punct de vedere, o nuanță de senzațional.

Nu ne cunoșteam personal, dar fusesem avertizați că e morocănos, ursuz, dezagreabil. A fost o surpriză tare plăcută cînd am avut în față un om plin de viață, prietenos, comunicativ. Se apropia de cincizeci de ani, scund dar bine clădit, umbla cu capul descoperit deși e sigur că părul puțin cam

rar, blond-roșcat, nu-l putea proteja contra frigului peste care a dat. Ochi albaștri cu privire ageră, cam severă, foarte dinamic. A sosit cu pianistul său, Vladimir Padwa, foarte bun acompaniator, discret și rezervat.

I-am invitat într-o după-amiază la noi la ceai, împreună cu câțiva admiratori din București. Mare i-a fost plăcerea când a văzut tronînd pe masă un samovar încins, care a înfierbîntat atmosfera la propriu și la figurat. S-a vorbit mult despre viori și mai puțin despre... violoniști. Am aflat astfel că unul din cele mai frumoase Stradivari era cel al Ericăi Morini, că vioara lui Milstein, care aparținuse violonistului francez Dancla, a luat numele de Dancla-Stradivarius, că el posedă două Stradivari care-l însoțesc în permanență.

Dar, nu l-am putut convinge să ne spună cîte ceva despre impresionantul număr de violoniști contemporani, unul mai de seamă ca celălalt, dacă ar fi să numim doar pe Thibaud, Kreisler, Enescu, Heifetz, Huberman, Busch, Szigeti, Francescatti... Elman, concurînd pentru locul de „cel mai”, considera că domeniul e delicat și nu vroia să se aventureze în ierarhizări.

— Dar despre un cîntăreț putem vorbi?

— Despre cine, de exemplu?

— Despre Caruso!

— Oh, Caruso a fost un artist și un om admirabil, extraordinar. Nedezmințit napolitan în tot comportamentul său, vesel, agitat, vorbăreț. Nu împlinisem încă douăzeci de ani când am fost invitat să înregistrez cu el discul acela cunoscut, Caruso avea cam treizeci și șapte și era în plină glorie. Mă trata însă ca de la egal la egal și s-a

arătat foarte mulțumit de colaborarea noastră. Avea și un mare talent de caricaturist. Există în Italia, dacă nu mă-nșel, o colecție de caricaturi și autocaricaturi ale sale. Una din ele, care a înconjurat lumea dealtfel, îl reprezintă pe artist cîntînd într-un spital de ortopedie, pentru niște oameni accidentați la îmbulzeala pentru obținerea de bilete la spectacolele sale. Nu era nimic exagerat în asta, căci prezența lui Caruso într-un oraș provoca un entuziasm care făcea victime și avaria sălile de spectacol.

Zîmbind amuzat unui gînd, Elman continuă :

— Și tocmai acolo unde a fost cel mai popular, mă refer la America, orgoliul său a suferit o cruntă lovitură, de care artistul a făcut totuși un haz nespus. Călătorea odată cu mașina de la un oraș la altul, unde avea de cîntat. Pe șosea, o pană de cauciuc îl obligă să se dea jos și să intre într-un han din apropiere să ia masa. Hanșul volubil, se uită curios și insistent la el. Vesel că a fost recunoscut, Caruso îi spune :

— Vă uitați curios la mine, probabil vă-sînt cunoscut...

— Da, parcă v-aș cunoaște, dar nu știu bine de unde...

— Eu sînt Caruso !

— Ooo... Caruso ?! Ce bine îmi pare ! Dar sînteți chiar Caruso ? Cel de pe insulă ?!... Robinson... Caruso ?!

După cîteva cești de ceai savurate cu reală plăcere, convorbirea noastră a alunecat din nou către vioară. S-a vorbit mult despre diverse școli. — Elman fusese elevul renumitului violonist și pedagog Leopold Auer la Conservatorul din Peters-

burg, unde profesorul preluase catedra lui Wièni-awsky. Auer cerea discipolilor săi în primul rînd cea mai deplină stăpînire a posibilităților tehnice ale instrumentului și abia după aceea se ocupa de înclinațiile individuale, pentru alegerea și însușirea unui repertoriu pe măsura fiecăruia. Cît despre probitatea artistică a dascălului său, Elman găsea cel mai elocvent faptul că refuzase să cînte Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovsky, deși compozitorul i-l dedicase lui, pînă cînd acesta nu i-a adus modificări serioase, necesare după părerea lui Auer, pentru a-l face cu adevărat artistic. Aceasta este explicația că prima audiție a concertului a avut loc la Viena și nu la Petersburg, în interpretarea altui violonist. În cele din urmă Auer a acceptat să-l studieze și să-l înscrie în repertoriul său, obținînd pentru el și pentru compozitor meritata adeziune a publicului.

După-amiaza minunată, de caldă și agreabilă intimitate, cele cîteva ore de bună dispoziție și aleasă ținută spirituală au avut o încheiere mai aparte. Unul din invitați adusese notele Sonatei în re major de Goldmark, pe care Elman nu o cunoștea. Plin de curiozitate și-a luat vioara și, împreună cu Padwa, a parcurs lucrarea de la un capăt la celălalt, fără nici o ezitare, fără oprire, ca și cînd ar fi fost dintotdeauna familiarizați cu ea!

GREGOR PIATIGORSKY

Piatigorsky a fost de trei ori la București. Prima oară nu l-am putut întâlni, nu ne aflam în Capitală când a venit el, așa că nu l-am cunoscut. Am aflat ulterior de fulminanta cucerire a publicului nostru, nu numai ca mare, foarte mare artist ce era — era în linia întâia a violonceliștilor de faimă mondială, dar și ca apariție fizică și ca om foarte sociabil. De aceea am primit cu plăcere să mă ocup de următoarea sa vizită în România, la rugămintea unor prieteni comuni din Viena.

A venit în noiembrie 1935. Când am văzut în ce hal de zgribulit și de bolnav a coborât din vagonul neîncălzit în care călătorise, ne-am înțeles din ochi și nu l-am mai dus la hotelul unde îi rezervasem camera, ci l-am luat la noi acasă.

Bineînțeles că a fost încântat să se afle într-un mediu de familie, lăsându-se îngrijit ca un copil, cerînd să fie afumat cu făină de porumb pusă pe jăratec ca să-și vindece guturaiul, acceptînd să stea în pat cele cîteva zile care-l despărțeau de concert. Înalt, tras prin inel, suplu, cu trăsături frumoase de june prim de film, știa să zîmbească cap-

tivant și avea un fel de a fi natural, fără mofturi, fără capricii. Stabilind de comun acord valabilitatea dictonului franțuzesc care susține că „Malade qui rit, plus vite guérit”, am completat tratamentul de ceaiuri și hapuri cu anecdote, gustate cu un rîs zgomotos. Totul în acompaniament de votcă veritabilă, servită în paharele noastre cele mai încăpătoare.

După două zile, pacientul nostru era complet restabilit și a ținut să-și pecetluiască imediat „veșnica dragoste și recunoștință” pentru „salvarea”, lui printr-un plin de patos autograf pus pe o fotografie.

A susținut un recital de zile mari. Înainte de concert era cam încordat, din cauză că incluseră în program transcripția pentru violoncel a dificilei *Sonata arpeggione* de Schubert, pe care o cînta pentru prima oară în public. Programul se încheia tot cu două transcripții, făcute de el: o *Nocturnă* de Chopin și *Allegro și Rondo* de Weber.

După concert, destins, odihnit parcă — ne reunisem cîțiva prieteni și admiratori la noi acasă, ca să-i sărbătorim succesul — Grișa era în vervă. Între altele, ne-a povestit o întîmplare care părea să-l fi amuzat mult cu prilejul primului său turneu în Spania, patria violoncelistului Gaspar Cassadó:

— Începuse să mă agaseze extraordinara popularitate de care vedeam că se bucura Cassadó, căci absolut în toate orașele unde poposeam, cum mă prezentam la recepția hotelului cu violoncelul în brațe, prima întrebare care mi se adresa era, chiar de la completarea formularului: „Cassadó?” Răspundeam invariabil, firește, dar din ce în ce mai contrariat: „Nu! Piatigorsky!” Destul de tîrziu

am aflat că întrebarea însemna cu totul altceva. „Cassado” în spaniolă înseamnă „căsătorit”, — asta vroiau să știe portarii, dacă aveam sau nu nevoie de o cameră cu două paturi !

Peste vreo două zile, Piatigorsky pleca la Paris, promițînd să rezerve date pentru o cît mai grabnică reîntîlnire cu publicul bucureștean. Dar asta s-a întîmplat abia peste doi ani, timp în care faima lui a continuat să crească și, deși părea că va rămîne toată viața un boem, se căsătorise și devenise și tată ! A dat un recital și un concert de concerte (Dvořak, Saint-Saëns și Schumann), acompaniat de orchestra Radio dirijată de Ionel Perlea. Succesul de public și de presă a fost același. Însă nu comportamentul lui : devenise taciturn, sobru, controlat, poate chiar protocolar. Ceea ce nu a umbrit, totuși, bucuria reîntîlnirii noastre.

De atunci nu ne-am mai văzut. Anii războiului au tăiat cu brutalitate multe relații. Și am aflat cu durere, nu de mult, că a părăsit lumea celor vii, la șaptezeci și trei de ani...

NATHAN MILSTEIN

Apropierea de Milstein îți dă un sentiment de destindere și de plăcere, superlativale care se adresează violonistului, artistului, fiind la fel de potrivite și pentru restul personalității sale: e calm, firesc, direct, deschis, apropiat. Potrivit de înalt, subțirel, fața smeadă, ochi negri foarte vii și zîmbitori, părul negru bogat, pieptănat cuminte cu cărare într-o parte, cu o franjă pe frunte care îi dă un aer aparte, glumeț.

Cînd nu are concert îi place să facă lungi plimbări pe jos, să viziteze muzee, expoziții de artă populară. Foarte cultivat, fără însă să facă paradă din acest lucru, poate susține convorbiri în domenii din cele mai variate. Iar la masă se amuză grozav arătîndu-ți tot felul de trucuri de prestidigitație.

Dar cînd îl privești pe Milstein în ziua concertului, îți face impresia că e suferind. Palid, complet absorbit de emoție artistică, aproape absent la tot ce-l înconjoară, e intrat deja sub vraja muzicii. În timpul cîntatului, participarea sa este totală, e transfigurat, păstrînd totuși un control per-

fect asupra sunetului. Abia o oră sau două după concert reușește să se regăsească. Devine din nou zîmbitor, face caricaturi, desenează, povestește, reia contactul cu lumea de dincoace de muzică.

L-am invitat pentru prima oară în 1936, cînd a dat doar un recital. Concertul a avut loc în sala Eforiei, din actualul bulevard 6 Martie, cea mai mare sală a Capitalei, cu o capacitate de circa 1 400 de locuri. Programul a cuprins: o sonată de Vivaldi, Ciacona în re minor pentru vioară solo de Bach, o sonată de Beethoven, cîteva piese scurte și Sîmfonia spaniolă de Lalo. A fost acompaniat de un eminent pianist, venit cu dînsul, care a făcut o adevărată demonstrație de ceea ce înseamnă colaborarea ideală între doi artiști — Leopold Mitmann.

În anul următor l-am avut ca oaspete pentru două concerte: un recital dat în sala Ateneului Român și unul cu orchestră. Acesta a avut loc într-o duminică dimineața, tot la Ateneu, cu orchestra simfonică Radio dirijată de Alfred Alessandrescu, fiind un model de forță și de rezistență. A cîntat trei concerte: Brahms, Glazunov și Ceaikovski.

După concert ne-am întîlnit în rotondă cu Grigoraș Dinicu, unul din nelipsiții de la asemenea evenimente. El, de obicei stăpînit și destul de zgîrcit cu calificativele „mari”, era entuziasmat, perora, gesticula: „Mare violonist! M-a uluit! După Brahms și Glazunov să dai un astfel de Ceaikovski! M-am convins încă o dată că, în cele mai dificile și brilante pasaje de virtuoziitate, cu toată tehnica sa fulminantă, Milstein nu va fi niciodată doar un virtuozi ci va rămîne întotdeauna muzician!”

Această apreciere și-a păstrat valoarea și în deceniile care au urmat, pînă astăzi, cînd Milstein — intrat deja în al optulea deceniu de viață — e o prezență frecvent găsită în cataloagele caselor de discuri și prospectele marilor festivaluri muzicale.

EMANUEL FEUERMANN

Cînd l-am primit la București, violoncelistul, de origine poloneză, avea treizeci și șapte de ani, cu o carieră artistică de trei decenii ! Nu, nu e nici o greșeală, a început să dea concerte cu public la șapte ani, în pofida disproporției dintre mărimea instrumentului și cea a unui copil care, nici cînd a ajuns la maturitate nu avea carură athletică ! Și încă o remarcă în legătură cu precocitatea sa : și cariera pedagogică și-a început-o de timpuriu, la cincisprezece ani, la Conservatorul din Köln, continuînd-o la Hochschule für Musik din Berlin, unde l-a avut ca elev pe apreciatul nostru instrumentist Ionel Fotino, din păcate secerat deja de moarte. Pe plan mondial era cotate pe aceeași linie cu Casals, Piatigorsky și Cassadó. Temperamental însă, era foarte deosebit de ei. Blond, nu prea înalt, tot timpul în mișcare, aproape agitat, Feuermann era în același timp elegant și rafinat în ținută, delicat, foarte prietenos. Afară de asta, pasionat automobilist.

Îl invitasem pentru două concerte, în primăvara 1937. A început cu un recital la Ateneu, acompa-

niat de Ion Filionescu : o sonată de Beethoven, dificila *Arpeggione* de Schubert — în prima parte ; partea a doua a cuprins un florilegiu de piese de virtuozitate — specialitatea sa, redînd cu inegalabilă măiestrie toată strălucirea, grația și abundența lor decorativă.

Peste două seri a interpretat Concertul de Dvořak și *Variațiunile Rococo* de Ceaikovski, acompaniat de Orchestra Radio sub conducerea celui alt invitat al nostru, Hermann Scherchen, care a deschis programul cu *Neterminata* de Schubert și l-a încheiat cu uvertura la *Euryanthe*, de Weber.

Feuermann a plecat din București imediat după concert. Aveam să-l revedem în vara aceluiași an, la Salzburg, unde își petrecea vacanțele. Cine putea să-și închipuie că îl pîndea o boală nemiloasă, care i-a luat viața curînd, la nici patruzeci de ani?!

ALEXANDER BRAILOWSKY

În toamna lui 1936, chiar în ajunul primului concert, a descins din Orient-Expres familia Brailowsky : Sașa, soția sa Ella și... Petrușka, un motănel de angora gri, instalat într-un elegant și confortabil coșuleț de răchită, cu capac. I-am condus direct în apartamentul rezervat la Athénée Palace, unde aștepta și Steinway-ul de concert, pentru exersat.

Sașa și Ella Brailowsky erau două contraste : Ella — grațioasă, elegantă, vorbăreață, avînd întotdeauna ceva de povestit într-o germană cu rezonanțe englezo-americiane, fuma țigară după țigară și conducea treburile familiei cu un ascuțit simț practic ; Sașa — înalt, uscățiv, cam deșirat, era lent la vorbă și domol în mișcări, germana lui avea un puternic accent rusec. Nefumător, se entuziasma ca un copil de lucrurile cele mai neașteptate. Comun aveau o anumită căldură, un zîmbet neforțat, comunicativ.

Brailowsky a venit bolnav : amigdalele prinse, un flegmon în gît, febră mare. Medicul orelist adus în grabă la hotel a opinat pentru o intervenție chi-

rurgicală imediată și, în consecință, pentru amânarea concertului de a doua zi. Artistul nu a acceptat. Vroia să-și dea întâi recitalul și apoi să fie operat. Seara l-am luat pe medic, cu trusa de instrumente cu tot, cu noi în sala de concert, pentru ca imediat după terminarea lui să ne ducem la hotel unde fuseseră luate toate măsurile necesare în vederea intervenției. Cum am revenit aici, doctorul și-a luat bolnavul în primire, dar uitându-i-se în gît, a rămas stupefiat: nu mai era nimic de operat! Din cauza emoției, a surescitării nervoase, a transpirației, flegmonul s-a retras, tot tratamentul reducîndu-se la un badijonaj dezinfectant.

De bucurie, soții Brailowsky ne-au invitat la un mic chef cu șampanie, împreună cu agreabilul dirijor vienez Fritz Fall, care avea să conducă, peste vreo două zile, concertul cu orchestră al lui Sașa. Sigur că, lîngă noi, se afla la masă și Petrușka, între cei doi soți, lipăindu-și cu deliciu orezul cu lapte călduț, bine vanilat și îndulcit, cu un aer care spunea că viața merită să fie trăită.

Programul Brailowsky-Fall, în care acompaniamentul a fost susținut de orchestra Radio, a cuprins Concertul nr. 2 de Mendelssohn-Bartholdy, Mi minorul lui Chopin și Dansul macabru de Liszt. Succesul nu s-a lăsat așteptat.

Alexander Brailowsky a revenit în stagiunea următoare, tot cu Ella și Petrușka, și tot pentru două concerte. Recitalul a fost dedicat în întregime lui Chopin, căci pianistul era considerat drept unul din cei mai mari chopiniști ai lumii la vremea aceea. Ne și destăinuise că avea marea dorință de a înregistra pe disc întreaga operă pianistică a acestui compozitor. M-am bucurat mult cînd am aflat

că, abia după război, dar totuși, Brailowsky și-a văzut visul realizat, gravînd peste o sută de discuri, așa cum își propusese.

Concertul al doilea a fost cu orchestra Radio, de data aceasta sub bagheta lui Hermann Scherchen — a cîntat Concertul nr. 1 de Liszt și Concertul de Ceaikovski.

Într-o după-amiază i-am avut la noi acasă. Sașa s-a entuziasmat alît de mult de o gravură pe care o aveam atîrnată lîngă pian — reprezenta o scenă din suita „Mariage à la mode” după William Hogarth, încît nu am rezistat tentației și i-am dăruit tabloul, spre surpriza și bucuria lui.

Nici cu Brailowsky nu ne-am mai revăzut. Dar prietenii ca acestea se mențin vibrante chiar și numai prin firul amintirilor...

CARLO ZECCHI

Bucureștenii iubitori de concerte ai anilor treizeci erau mereu la curent cu numele de prestigiu ale artei interpretative mondiale, astfel că fără a fi blazați — nu erau ușor de captivat pentru „experiențe”.

La propunerea Institutului de Cultură Italiană din București am invitat totuși pe un pianist care, deși se bucura de o excelentă reputație în străinătate, pentru noi era un absolut anonim : Carlo Zecchi, dragul nostru prieten „Carlone” de astăzi. A fost o spectaculoasă revelație în arta interpretativă pianistică, un șoc pentru publicul bucureștean !

Foarte brunet și volubil, a descins din tren urmat de extrem de tână și blonda pianistă letonă Velta Vait, devenită foarte de curând soția sa. Erau atât de cufundați în dragostea lor, încât și-au lăsat paltoanele și bagajele în tren, aflându-se — el în talie și dinsa într-o rochie de seară liliachie — în plin ger pe peron, fără să știe nici ei și nici noi unde vor locui, căci pierduseră scrisoarea cu lămuriri și indicații date de Institut, unde de fapt erau așteptați. I-am luat pentru moment la noi acasă, unde

s-au instalat imediat la pian, cîntîndu-ne admirabil o piesă la patru mîini de Schubert. Amîndoi fuse-seră studenți ai cursului de perfecționare ținut de Arthur Schnabel în Elveția, care le-a dat drumul în lume cu siguranța că vor face cariere strălucite. Deocamdată, însă, Velta optase numai pentru Carlone.

Recitalul de la Dalles debuta sub auspicii sumbre. Lume puțină, poate o sută de persoane în sala de cinci sute de locuri, atrase probabil de conținutul programului și nu de necunoscutul nume al interpretului: multe sonate de Scarlatti, o sonată de Beethoven, cîteva piese de Ravel, din care *Une barque sur l'océan* a fost bisată, un grup de Debussy, din care *Poissons d'or* a fost trisată.

Pe măsură ce recitalul se consuma, entuziasmul publicului, luat prin surprindere, se manifesta tot mai zgomotos, frenezia atingînd paroxismul la sfîrșit: se striga, se aplauda, se cereau bisuri. Pentru a se putea aprecia oarecum dimensiunea succesului din acea seară al lui Zecchi, e suficient să se știe că pentru al doilea recital, fixat în mare grabă, la interval de numai două zile, în sala Ateneului, deci pentru un număr aproape dublu de locuri, biletele s-au epuizat în cîteva ore. Programul a fost asemănător cu primul, parcă și cu o piesă de Schumann. Succesul, și mai mare. Profunzimea gîndirii pianistice, tehnica cu transparență de cristal, tușeul elegant, jocul de nuanțe, frazarea, uluiau și convingeau.

Soții Zecchi s-au atașat de noi, dar și noi de dînșii. Formau o pereche încîntătoare, parcă într-o permanentă lună de miere, legați și prin marea dragoste pentru arta lor. Ani de-a rîndul am cores-

pondat cu ei, ne țineau la curent cu călătoriile lor și cu performanțele lui Carlone — de fapt corespondenta familiei era Velta, care ne trimitea de peste tot scrisori detaliate și spirituale.

Cînd, deodată, catastrofa ! În urma unui accident de mașină, Zecchi a avut o fractură la un braț și, deși vindecat mulțumită unor îngrijiri de mare finețe, a fost nevoit să renunțe la cariera solistică. Au trecut printr-o perioadă grea, cu tulburătoare momente de depresiune — dar au răzbit !

Carlone a descoperit frumusețile pedagogiei și ale artei dirijorale, avînd-o de multe ori ca solistă pe Velta. Dar, mulți ani mai tîrziu, am constatat cu mare bucurie în concerte de muzică de cameră, date de pildă cu violoncelistul Enrico Mainardi la București, că arta pianistică a lui Zecchi a rămas aceeași ca înainte de accident. Totuși, magia baghetei a avut cîștig de cauză, aducîndu-i mari satisfacții și în această ramură pretențioasă a măiestriei interpretative.

EMIL SAUER

Pe decanul de vîrstă al marilor pianiști, Emil Sauer (de fapt von Sauer, căci fusese innobilat), l-am invitat cu mare emoție: era unul din ultimii elevi în viață ai lui Liszt, renumit conducător al faimoasei „Meisterklasse”, clasa de maeștri a Academiei de muzică din Viena, for suprem de specializare, unde i-au fost studenți, între alți români, pianista Madeleine Cocorăscu și compozitoarea de mai tîrziu, Florica Flondor-Racovitză.

Avea șaptezeci și șase de ani, îl auzisem de multe ori la București și la Viena, dar nu-l cunoșteam personal. A sosit în ianuarie 1933, pe un ger năpraznic. Foarte subțire și mobil, ușor adus de spate, cu abundente plete albe ieșind de sub o pălărie de catifea neagră, cu borul larg, ne-a surprins din primul moment prin vioiciunea sa spirituală. A risipit dintru început sfiala noastră, căci preluînd conversația a făcut-o să alunece spre programul celor trei zile cît avea să rămînă în Capitală, fără a lăsa loc pentru eventuale formule protocolare. A cerut un singur lucru: să aibă un spațiu de cîteva ore zilnic pentru o plimbare, pe jos, „la Șosea”.

Ne-am dus imediat la hotelul Splendid Parc aflat, cum am mai spus, cam în spatele fostei cofetării Nestor, cu intrarea prin strada Știrbei Vodă. După ce și-a luat în primire camera și și-a lăsat bagajele, nevrînd să se odihnească nici un moment, a coborît ca să ieșim la aer.

Am luat-o agale pe Calea Victoriei. Aducea vești dintr-o Viena trăind sub amenințarea teroarei hitleriste, dintr-o Europă asistînd, ca hipnotizată, la cataclismul care se apropia ca o lavă vulcanică distrugătoare. Era impresionant să-l vezi pe acest artist venerabil, distins, ponderat și respirînd numai muzică, cum își schimba complet atitudinea, cum striga cu brațele ridicate spre cer, ca pentru a atrage atenția omenirii că trebuia gîduită fiara care vroia s-o înghită. Se știe ce a urmat: după numai două luni de zile Austria cădea victimă, și ea, acestei fiare nesățioase.

Sauer a dat un singur concert, cu orchestră. Era încîntat de calitatea orchestrei Radio și de colaborarea cu Ionel Perlea. A cîntat Concertul de Schumann. Au urmat apoi, la insistențele publicului de nepotolit, multe suplimente din care n-a lipsit, firește, acea încîntătoare miniatură, compoziție proprie — *Die Spieluhr*, Ceasul cu muzicuță.

Repeta cu orchestra cu foarte multă răbdare; în ceea ce privește exersatul zilnic, el se reducea doar la vreo trei ore pe zi. L-a făcut la noi acasă, căci i-a plăcut foarte mult sonoritatea pianului nostru, un Bechstein lucrat foarte îngrijit. Am avut astfel încîntarea de a asista tot timpul la aceste exerciții, însoțite de cele mai multe ori de comentarii din cele mai interesante, despre lecțiile lui Liszt în vila lui de la Weimar, lecții ce se trans-

formau de multe ori în serate muzicale. Drept amintire a orelor petrecute la noi, Sauer ne-a dat un autograf original: și-a pus semnătura pe placa interioară a pianului, alături de cea a lui Rubinstein.

Din păcate, vremurile grele care au urmat, când problema supraviețuirii, în sensul cel mai îngust al cuvîntului, a făcut ca lucruri de care ai fost legat o viață ca de niște prieteni scumpi — o discotecă sau o bibliotecă în care achiziționarea fiecărei piese fusese o sărbătoare, un instrument fin, cu valoare de document — să devină un balast; și să fii nevoit să le împrăștii în cele patru vînturi, cu propria ta mînă, să nu mai știi nimic de urma lor. De aceea am fost fericiți cînd am auzit după război că, scăpînd cu bine din diferite peregrinări, pianul nostru a ajuns în casa unui muzician de mare talent și sensibilitate, compozitorul Theodor Grigoriu.

INTERMEZZO

Cu concertul Sauer mi-am încheiat activitatea, începusem să întâmpin greutăți tot mai mari în exercitarea profesiei mele. Încă nu-mi era interzisă oficial, asta avea să se întâmple peste un an, în 1939, dar atmosfera era deja înveninată de izul legilor rasiale în pregătire.

Cu atât mai de preț a fost pentru mine atitudinea ulterioară a câtorva dintre artiștii noștri, din cei mulți cu care colaborasem, care nu au pregetat nici un moment să continue să mă salute — nu fără risc. Trebuie amintiți printre ei pe cei care, ca Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, se interesau îndeaproape de noi, sau ca Victor Eftimiu și Tiberiu Brediceanu, pe atunci directorul Operei Române, care mi-au dat aprecieri scrise, laudative, despre activitatea mea, pentru a le prezenta unor autorități care le solicitaseră. Acestea au fost suporturi morale care nu se pot uita niciodată. La fel ca și pe baritonul Petre Ștefănescu-Goangă care, cu glasul lui pătrunzător, nu se sfia să-mi strige pe stradă, când ne întâlneam, chiar

de la distanță : „Răbdare, Bratin, acuși-acuși trece, și iar vei veni în mijlocul nostru !”

Dar viața muzicală a Capitalei a continuat și în perioada de încrîncenată tensiune care cuprinsese țara la începutul anilor patruzeci. Veneau de peste hotare ansambluri și interpreți, dirijori și soliști, dintre cei pe care atmosfera sufocantă europeană nu îi gonise, pe unii chiar dimpotrivă. O parte din vechiul public lipsea însă din sală, fie din cauză că accesul îi era interzis, fie că ținea ca, în felul acesta, să-și manifeste vizibil dezaprobarea față de flagelul fascist care se întindea ca o molimă și în viața culturală a noastră.

Din cînd în cînd, artiștii noștri care ne vizitau, acasă, aduceau ecouri din sălile de concert, comentarii sau cancanuri. Un fapt care a produs vîlvă a fost atitudinea celebrului pianist german Walter Giesecking, cu ocazia unuia din numeroasele concerte pe care le-a dat la București în acea perioadă. Se pare că în programul unuia din recitale incluse un grup de piese de Debussy, unul din compozitorii săi preferați, lucrări despre care știa că publicul nostru le aștepta cu nerăbdare. Ambasadorul de atunci al Germaniei în România, Fabrizious, i-a interzis lui Giesecking să cînte Debussy, din cauza relațiilor încordate germano-franceze. Nu s-a aflat dacă Giesecking a promis că va respecta „dorința” ambasadorului, dar fapt este că, la concert, artistul și-a executat integral programul, deci cu Debussy, așa cum fusese anunțat pe afiș. Enervat, Fabrizious, care se afla la concert, a părăsit sala în chip demonstrativ.

Clipe de uitare erau pentru noi și multe concerte care ne parveneau pe calea undelor, din toate colțurile lumii. În felul acesta am putut asculta și interpretări ale artiștilor sovietici, pe care nu avusesem posibilitatea să-i cunoaștem sub nici o formă. Atunci am admirat pentru prima oară glasul lui Mark Reizen, al lui Ivan Kozlovski, al Zarei Doluhanova, Nadejdei Obuhova sau Deborei Necetkaia ; tot așa, pe David Oistrach, pe Emil Ghilels, Lev Oborin și Sviatoslav Richter, sau Filarmonica din Leningrad sub bagheta lui Evgheni Mravinski.

LA LUMINĂ

...Și iată că ceea ce, nu cu mult înainte, părase doar un vis, a devenit realitate palpabilă: Eliberarea! Și numai peste trei-patru săptămîni, ne-au sosit primii emisari ai artei sovietice. Ansambluri corale, formații de balet, echipe complexe de soliști în alcătuirea cărora intrau și recitatori, și povestitori. Veneau aproape pe neașteptate, nu era timp de afișaj, așa încît vestea prezenței lor se afla mai mult pe cale orală, dar se răspîndea ca fulgerul și declanșa goana pentru obținerea biletelor.

Cum s-ar putea traduce în cuvinte ovațiile spectatorilor cînd s-a produs pe scena ARO o echipă din care au făcut parte soprana de coloratură Valeria Barsova, un tînăr violonist pe nume David Oistrach și acel neîntrecut magician al poeziei pe degete, păpușarul Serghei Obrazțov, care cu o biluță pusă pe un deget îți evoca o lume și te transpunea unde vroia el?!

În ianuarie 1945, Radiodifuziunea a decis să organizeze stagioni permanente de concerte săptămă-

minale, cu public, ale orchestrei simfonice Radio, inițiativă ce este continuată și astăzi. Radu Cioculescu, administratorul delegat al societății, Mihail Andricu și Matei Socor, ca membri în comitetul artistic, și Alfred Alessandrescu — directorul muzical, au aprobat angajarea mea la Radio ca secretar al acestor concerte, ca și al recitalelor la microfon date de artiștii oaspeți din străinătate.

Atunci am pornit cu nestăvilit elan la lucru, atunci i-am cunoscut personal pe mulți din cei pe care-i admirasem numai de la distanță, atunci am reluat legăturile și colaborarea cu artiștii noștri, bucurându-mă împreună cu ei de imensele perspective de afirmare care se iveau la orizont.

Mă întorc cu gândul la sfârșitul lui februarie 1945, la primul concert. În prealabil, cei trei dirijori permanenți ai orchestrei — Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalsky și Matei Socor — trăseseră la sorți pentru a se stabili cine va conduce acest prim concert și cine următoarele două, după care urma să se reia rotația. Sorții l-au desemnat pentru concertul de deschidere pe Rogalsky. Avea și doi soliști: pe violonistul italian Carlo Felice Cillario, cu un concert de Mozart, și pe baritonul Petre Ștefănescu-Goangă cu un ciclu de cîntece din folclorul negrilor, în care transcripția pentru orchestră a acompaniamentului, făcută de Rogalsky cu multă măiestrie, a creat o atmosferă de o rară frumusețe. Este o piesă de mare finețe artistică, din păcate rar inclusă în programele noastre.

Concertul următor a fost dirijat de Alfred Alessandrescu, avînd-o ca solistă pe valoroasa noastră pianistă Irina Lăzărescu, cu Piesa de concert de Weber.

Al treilea concert l-a condus Matei Socor și a cuprins, între altele, Simfonia a VII-a, a Leningradului, de Șostakovici.

Concertele s-au succedat cu regularitate, rotația stabilită inițial fiind întreruptă doar când aveam invitați la pupitru, ca : George Enescu, Antonin Ciolan, Mircea Bîrsan, Constantin Bugeanu, Pancio Wladigheroff din Bulgaria, Vaclav Smetacek din Cehoslovacia, Tony Aubin din Franța și alții.

Publicul s-a arătat de la început foarte interesat de aceste concerte, lucru explicabil nu numai prin calitatea artistică a manifestărilor, dar și prin înprospătarea repertoriului cu lucrări care se impuseseră pe pupitrele marilor ansambluri simfonice internaționale. De pildă, Matei Socor a prezentat în primă audiție, între altele, Simfonia a 7-a, a Leningradului, de Șostakovici. Se știe că impresionanta epopee sonoră a fost scrisă chiar la fața locului, în timpul asediului orașului-erou, iar partitura, copiată pe microfilm, expediată la New York lui Arturo Toscanini, care a executat-o chiar în timpul războiului. Tot Socor a dirijat și *Petrică și lupul* de Prokofiev, în care rolul povestitorului a fost susținut de regretatul nostru mare actor Vladimir Maximilian, cu umor și sfătoșenie. Orchestra Radio a mai prezentat cu mare succes prima audiție la noi a Simfoniei a doua de Hacıaturian, „cu clopote”.

Un alt element care mărea atracția exercitată de concertele simfonice ale orchestrei Radio era sprinul pe care l-a oferit, prin programarea lor, unor foarte tineri interpreți români, ale căror prime apariții în public stîrniseră senzație, numai cu puțin timp înainte ; printre aceștia Ion Voicu, în mîinile

căruia vioara lua foc, electrizînd auditoriul, și Valentin Gheorghiu, talent viguros, delicat și impunător în același timp, sub degetele căruia pianul devenea un instrument poetic și convingător.

În acel timp, Radiodifuziunea funcționa în cîteva clădiri, unele situate pe strada Nuferilor, altele pe Știrbei Vodă. Studiourile de emisiune funcționau la ultimul etaj al liceului Sf. Sava, a căruia sală de festivități ne fusese pusă la dispoziție duminică dimineața, drept sală de concert. Concertele simfonice ale Filarmonicii se țineau, tradițional, tot duminică dimineața, astfel că se crease o involuntară dar neplăcută suprapunere, care semăna de-a dreptul a concurență. Au trecut cîteva luni pînă s-a ajuns la cea mai practică soluție: simfonicele Radio s-au mutat la Ateneu și atunci au putut fi ținute joia. Nu numai atît, căci spiritul de colegialitate și colaborare stabilit între aceste două instituții a permis echilibrarea programelor și a repertoriilor formațiilor orchestrale, ca și o echitabilă repartizare a soliștilor. În acest scop am fost delegat să reprezint Radiodifuziunea în consiliul de programe al Filarmonicii. Vorbind despre aceste lucruri mă învăluie o avalanșă de amintiri frumoase, legate de momente deosebite, de oamenii valoroși în preajma cărora am trăit și activat aproape patru ani, la Radio. Delicatețea comportării, omenia și competența maestrului Alessandrescu; secondat cu multă pricepere de distinsul om de cultură Mircea Bude, secretarul programelor la microfon cum se spunea pe atunci, imprimau o ținută aleasă întregii direcții muzicale. Acolo am fost coleg cu cîntărețul, devenit și eminent pedagog, Aurel Alexandrescu, cu eruditul folclorist Harry Brauner, cu ta-

lentații compozitori Laurențiu Profeta și Mircea Chiriac, avînd ca șefi direcți pe scriitorul și muzicianul Petre Iosif și pe dirijorul și compozitorul D. D. Botez, — toți oameni alături de care munca devenea o reală plăcere.

Cîte ar mai fi de spus despre alți colegi, dirijori, instrumentiști din orchestră, artiști de seamă, nume de prestigiu în muzica românească! Toto Rogalsky, înalt, slab, zîmbitor dar zgîrcit la vorbă, apărea zilnic pe la zece în biroul nostru și discuta programele cu mare competență și fler; la pupitru, gesturile lui largi dădeau impresia că vrea să îmbrățișeze toată orchestra. Emanuel-Jonny Elenescu, încă își mai împărțea activitatea între fagotist în orchestră și dirijat. Ne povestea, cu umorul de calitate ce-l caracterizează, scene din timpul cînd orchestra se afla în refugiu la Bod, unde funcționau o parte din studiouri în timpul războiului, că atunci cînd dirija piese mai gălăgioase avea emoții și era foarte atent ca să nu confunde bătăile de timpane cu eventuale bombardamente, și să treacă cu „băieții” în adăposturi cînd nu era cazul. Cum aș putea uita pe Ionel Fotino și Tudorică Lupu, primi violonceliști nu numai ai orchestrei Radio ci ai țării, străluciți colaboratori ai lui Enescu în concertele sale de muzică de cameră și soliști mult prețuiți de public. Același lucru trebuie să-l spun și despre colegele mele pianiste, Rodica Șuțu și Maria Fotino, ale căror apariții pe podiul de concert au constituit întotdeauna evenimente artistice de seamă, despre clarinetistul Nicolae Broșteanu, despre flautiștii Mihail Teodorescu și Hristache Popescu, despre contrabasistul Virgil Damaschin. Prezența într-un birou a lui Ion Ghiga

nu nutea trece neobservată. Distins, manierat, violist în orchestră, profesor și compozitor, Ion Ghiga era dublat, în mod paradoxal aproape, de un ager spirit de observație, ale cărui rezultate se traduceau imediat în calambururi savuroase și pline de miez. Oaspeți dragi ai Direcției muzicale, care veneau de la secretariatul emisiunilor, adică direct de la studiouri, erau violonistul Georgel Manoliu, — profesor la Conservator, și soții Moscu: apreciata pianistă Xenia Moscu și Titi Moscu, pianist și el, fost elev al lui Cortot; pe atunci Titi era și crainic.

La același etaj, de partea cealaltă a coridorului chiar în fața birourilor noastre, se aflau cele ale Direcției teatrale, unde atmosfera de muncă entuziastă era susținută chiar de șeful colectivului, poetul Horia Furtună și de colaboratorii săi apropiați, regizorii Constantin Moruzan și Paulică Stratilat. Aici, tartorul vorbelor de duh de bună calitate și al butadelor în cascadă era însuși directorul Horia Furtună. Când hohotele de ris de la „Teatral” răzbeau pînă-n birourile noastre, sau cînd o veselie de la noi, declanșată de Ghiga sau de Elenescu, ajungea la ei, deschideam ușile pentru cîteva minute, făceam o rapidă reuniune de destindere, cît să sorbim cîte o cafea fierbinte. Ne permiteam acest lux, căci de cele mai multe ori activitatea noastră, care nu ținea cont de ore, se prelungea, și la noi și la ei, pînă în miez de noapte. Se lucra cu enormă tragere de inimă și cu mult spor.

A doua vizită în România a lui David Oistrach nu a mai fost în cadrul unei echipe, ci ca invitat al Filarmonicii, numai cu pianistul Lev Oborin, fiecare din ei apărînd în cîte un recital și într-un concert cu orchestră, dirijate de George Enescu. Ra-

diodifuziunea a profitat de prezența celor doi artiști la București, pentru a-i invita să cînte la microfon. Atunci am luat pentru prima oară legătura directă cu acești oameni admirabili. Au fost necesare măsuri speciale de ordine atît la repetiția de amplasament cît și înainte de concert, căci tot personalul de la Radio dorea să se afle cît mai aproape de ei, strecurîndu-se care unde putea, pînă în cabina inginerului care făcea transmisia. Singurul loc unde ne-am putut aciui, cîțiva privilegiați, a fost chiar studioul unde se cînta, audiind cu nesaț o inspirată redare a Sonatei de César Franck.

Tot în timpul activității orchestrei Radio la liceul Sf. Sava se înscrie și reapariția dirijorală, de senzație, a unui multilateral și foarte apreciat muzician român, pianistul și compozitorul Constantin Silvestri, care-și începea astfel ascensiunea meteorică. Îmi vine să zîmbesc și astăzi la un amănunt pitoresc. Tocmai acest concert a avut loc în sala de gimnastică a liceului, transformată ad-hoc în sală de concert, cea de spectacole fiind ocupată în acea dimineață cu programe ale școlii; și auditorii care, la sfîrșit, s-au repezit spre podium ca să-l ovaționeze pe proaspătul idol, se împiedicau de frînghii, și de toate aparatele de gimnastică îngrămădite pe laturile sălii.

După ce am trecut cu concertele la Ateneu, Radiodifuziunea a programat manifestări ale cîtorva tineri muzicieni maghiari, între alții pe violoncelistul Janos Starker și pe pianistul György Sebök, astăzi capete de afiș în viața muzicală internațională. Cu Sebök am traversat cîteva ore de emoție și iată de ce: solistul concertului pe care trebuia să-l dirijeze maestrul Enescu tocmai mă anunțase

că s-a îmbolnăvit, asta în preziua concertului, și că trebuia să renunțe la participare. Rămas descoperit, iată-mă silit să găsesc de urgență un alt interpret. Tocmai atunci sună iar telefonul. La celălalt capăt — Sebök. Dorea să aibă unele detalii cu privire la o viitoare emisiune la microfon. Mi-a venit o idee salvatoare. Și :

— Dragă Sebök, ce faci mâine seară ?

— Mîineee ? De ce ?

— Vrei să cînti mâine cu orchestra — să zicem Concertul în la major de Mozart ? Spuneai că îl ai în degete...

— Unde să cînt ?

— În simfonicul de mâine seară, 1 aprilie, cu maestrul George Enescu.

Pauză lungă. Apoi :

— Domnu' Bratin, n-am înțeles bine ce ați spus. Doar că mâine e 1 aprilie.

Am repetat propunerea, adăugînd că maestrul va fi foarte mulțumit să-l aibă ca solist, deoarece îl auzise cu diferite ocazii ; cam năucit, dar fericit, a acceptat. A venit la Ateneu într-un suflet și s-a pus imediat pe repetat. Inutil să spun că am căutat tot timpul să fiu în preajma lui, nu cumva să-l cuprindă un moment de spaimă și să renunțe. Avusesese grijă să-și aducă o spirtieră și am petrecut împreună cu el o noapte agitată, punctată de cafele tari, ca și de mici plimbări pe stradă, pentru fumat cîte o țigară. Spre dimineață, epuizat, s-a dus să se odihnească și, spre satisfacția tuturor, a făcut seara un concert foarte reușit.

Un reporter m-a întrebat odată — întrebare tulburătoare, aproape nelipsită dealtfel din convorbirile cu gazetarii — ce m-a impresionat mai mult în toată activitatea mea, petrecută timp de atâtea decenii în fascinanta lume a muzicienilor. Spun tulburătoare, deoarece o astfel de întrebare te obligă la explorarea adâncimilor sufletului, iar alegerea se dovedește aproape imposibilă; căci din momentul când încerci să dai glas unor întâmplări care te-au răscolit cândva, constăți cum ele își pierd fiorul emoțional, caratele — pe care le au numai înlăuntrul ființei tale. Pe de altă parte, sînt un hotărît adversar al superlativelor, absolute sau relative, în materie de apreciere a tot ce are contingentă cu arta, mai ales cu cea interpretativă. Aici trebuie contat întotdeauna cu faptul că, peste tezaurul de bază cu care se prezintă artistul pe scenă, se suprapun acele imponderabile de moment, favorabile sau, inhibitoare, obiective sau subiective, și permanenta sa căutare de mai bine. Pentru a stabili comparații trebuie să beneficiezi de o clipă de contemplare, dar poți ține în loc dinamismul, vîltoarea unui torent?

Totuși, ținînd să nu-mi dezamăgesc interlocutorul, m-am oprit asupra unui moment emoționant, nu „cel mai”, dar care m-a urmărit multă vreme. A fost acela cînd, în cadrul unui concert simfonic al orchestrei Radio, dirijat de Alfred Alessandrescu, solistul serii, un pianist, a fost adus de mîină pe podium de sora sa și așezat cu grijă pe scaunul din fața clapelor, pentru a cînta Concertul nr. 2 în fa minor de Chopin. Era pianistul maghiar de faimă.

europeană Imre Ungar, orb de la vîrsta de doi ani, premiul întîi la unul din concursurile internaționale „Chopin” de la Varșovia, la douăzeci și trei de ani. După ce a studiat cincisprezece ani pianul cu un profesor, tot orb și el, a intrat la Conservatorul din Budapesta unde a fost elevul, între alții, și al lui Bela Bartok. Maestrul Alfred fusese cam îngrijorat, înaintea primei repetiții, de felul cum va decurge colaborarea cu un partener care nu-i putea urmări gestica, fără acel schimb de priviri, inerent și uneori chiar salvator în situații dificile ce pot apare în desfășurarea unui concert. Dar și repetiția și concertul au decurs impecabil, colaborarea cu orchestra s-a dovedit, de la primele acorduri, uluitoare, pianul s-a integrat perfect, fără decalaje, ezitări, note false. Entuziasmul publicului a fost de nedescris, aplauzele interminabile adresîndu-se, firește, talentului și artei artistului de la pian, dar în același timp ele subliniau admirația față de imensa muncă, dîrzenia de a învinge cruzimea destinului, emoționant reușită și lecție de viață pe care o reprezenta acest om cu ochii mijiți dar fără a-i putea folosi, mulțumind cu un zîmbet timid, aproape jenat, de la pian; și astăzi mai păstrez în ureche interpretarea pe care Imre Ungar a dat-o melancolicei Mazurci în la minor (postumă) de Chopin, oferită ca supliment. Cînd am intrat în camera artistului, după concert, m-a mișcat mulțimea de admiratori care se precipitau să strîngă mîna artistului și plecau, mulți din ei cu ochii în lacrimi, regretînd că obișnuita amintire, aceea a unui autograf, era de data aceasta imposibilă.

Primăvara artistică a anului 1946 a fost marcată de ciclul de concerte Yehudi Menuhin—George Enescu, organizat de Filarmonică; două de muzică de cameră și patru cu orchestră. Spre marea mulțumire a Radio-ului, obținusem ca ultimul din acestea să fie dat cu orchestra noastră simfonică, tot la sala ARO. Timpul pe care l-am putut petrece în acele zile în preajma lui Menuhin a fost foarte scurt — de două sau de trei ori, doar pentru câteva minute. Tot protocolul primirii și însoțirii ilustrului oaspete era asigurat de Filarmonică, eu fiind mai curînd un musafir nedorit, tot timpul flancat de secretarul instituției, care fusese trimis cu un avion special în Elveția să-l aducă pe Menuhin la București și care manifesta o vigilență exagerată, ca nu cumva să-l convîng pe Menuhin să dea vreun concert suplimentar pentru Radiodifuziune, peste capul Filarmonicii. Menuhin era de nedezipit de maestrul Enescu, arătîndu-i același atașament și aceeași dragoste fără margini, dintotdeauna, aruncînd pe ascuns cîte o privire îndurerată și plină de grijă către silueta altădată zveltă și mobilă, acum chinuită de cruda boală care-l prinsese în gheare. Se știa că motivul principal al venirii lui în România era dorința irezistibilă de a mai fi lîngă profesorul lui adulat, lîngă prietenul de neînlocuit, lîngă modelul lui de viață.

Despre săptămîna de euforie pe care publicul bucureștean a trăit-o cu acest prilej, despre desfătarea și emoția artistică ce însoțeau toate manifestările, s-a povestit mult, și încă ar mai fi de vorbit, dar acum țin să redau un mic episod care adaugă

o tușă de penel, în plus, portretului celor două personalități și al raporturilor dintre ele.

În ultima după-amiază înainte de plecare, deși știa că Enescu va veni la aeroport, Menuhin a ținut să-i mai facă o vizită de rămas bun acasă.

Locuința maestrului se afla în casa din fundul curții palatului Cantacuzino, de pe Calea Victoriei. Întîmplarea ne-a relatat-o compozitorul Ludovic Feldman, caldul admirator al lui Enescu, la care se afla cînd a venit Menuhin. A fost dealtfel singurul martor la emoționanta convorbire dintre cei doi artiști.

„Ne aflam toți trei afară, — povestește Feldman, pe terasa scării de la intrarea principală. Menuhin trebuia neapărat să plece, dar nu se îndura, tot mai găsea ceva de vorbit cu maestrul și insistența cu care revenea asupra ultimelor lucrări de cameră ale lui Enescu m-a făcut să-mi dau seama că el revenea de fapt asupra unei discuții anterioare. Și într-adevăr, în ultimul moment, Menuhin a mai încercat să-și convingă maestrul să-i permită totuși să-i publice toată muzica de cameră, pe cheltuiala sa. Enescu l-a îmbrățișat, dar a rămas intransigent, repetînd că nu poate da încă publicității lucrări pe care trebuia să le mai revadă, să le mai cizeleze chiar...”

A doua zi după plecarea lui Menuhin, aveam de pus la punct cu maestrul Enescu unele detalii cu privire la alcătuirea programului de muzică de cameră proiectat de cîțiva tineri soliști și dedicat creației enesciene, pentru a fi prezentat la microfon. După ce m-am anunțat telefonic, m-am dus să-l vizitez. Avea un musafir foarte agitat, al cărui glas l-am recunoscut prin fereastra deschisă a sa-

Ionului : criticul Mănuță Ciomac, fidelul prieten intim al maestrului. Cînd am intrat în salon, maestrul ședea într-un fotoliu, cu picioarele întinse puse unul peste celălalt și, cu vioara sub bărbie, cînta un pasaj dintr-o partită de Bach, pe care-l relua mereu. Ciomac se plimba nervos și perora. Ținea într-o mîină pipa stinsă, gesticula și ochii lui imenși, rotunzi, păreau să-i iasă din orbite. Încerca să-l convingă pe Enescu să primească, totuși, propunerea lui Menuhin. Enescu, pe cît de calm, pe atît de intransigent, repeta :

— E o răspundere enormă să-ți dai-lucrările publicității, lumii, urmașilor. Nu pot să fac asta fără să revăd...

— Bine, maestre, dar ultimele lucrări sînt doar terminate și re-re-re-văzute...

— Nu, nu este suficient, întotdeauna găsești ceva de finisat înainte de a te da pe mîna tiparului.

Salutîndu-mă cu zîmbetul lui luminos, Enescu m-a poftit să mă așez lîngă dînsul. A urmat o pauză. Ciomac și-a aprins pipa, maestrul a pus vioara pe o măsuță alăturată și am început să discutăm cele pentru care venisem. Convorbirea noastră nu a fost prea lungă. Mi-am luat notițele, ne-am strîns mîinile și am plecat. Din cameră a început să se reverse din nou sunetul viorii lui Enescu. Neobservat de nimeni, am rămas ținut locului pe terasă, și, profitînd de geamul deschis al salonului, am ascultat cu religiozitate Giga din Partita a doua de Bach. Abia după ce a tăcut muzica am putut pleca. A fost ultima mea întrevvedere cu marele nostru om și ultima oară cînd l-am auzit cîntînd : stațiunea se încheiase și după cîteva luni George E-

nescu a plecat la Paris, unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții.

În vara anului 1946, conducerea Radiodifuziunii a decis să fiu trimis în cîteva mari centre europene, Paris, Berna, Zürich, Luzern și Praga, pentru a stabili unele schimburi artistice și a perfecta cîteva angajamente, în vederea noii stagiuni muzicale care începea în toamnă. Concertele cu public ale simfonicelor Radio intrau în al doilea an de existență, după ce reușiseră să-și cîștige, încă de la primele începuturi, aprecierea melomanilor români și a multor soliști de faimă mondială cu care colaborase.

La Paris trebuia să iau în primul rînd legătura cu Jacques Thibaud și Lola Bobescu, cu pianista Monique Haas și cu dirijorul Tony Aubin.

Parisul, pe care nu-l mai văzusem de zece ani, mi-a lăsat un gust amar. Trecuseră doi ani de la eliberarea orașului, dar lipsa de alimente era încă mare, existau probleme de toate felurile greu de rezolvat, oamenii erau preocupați. Pe marile bulevarde forfota părea să fie aceeași, se simțeau dorința și efortul tuturor de a reintra cît mai curînd în normal, dar atmosfera mai era apăsătoare, îmbibată încă de amintirea celor îndurate. Prin vitrine începuseră să apară, totuși, înaintea pîinii albe, articole de cosmetică și de lux. Zîmbetul amabilității față de cei din jur se așternea din nou, timid, pe fețele supte ale oamenilor, care-și păstrasera însă nealterat simțul umorului cu înclinație spre ironia mușcătoare, însușire care și acum, ca și în timpul războiului, trăda o debordantă și victorioasă

să voință de supraviețuire, manifestându-se prin anecdote ieșite, în sfârșit, din clandestinitate. În cafenele, chiar și la faimosul „Café de la Paix”, consumația era redusă și consta, în principal, dintr-o licoare neagră-străvezie, numită emfazic cafea. Clientela marilor restaurante, ca în orice perioadă imediat post-belică, era alcătuită în majoritate din speculanți, sau — cum o persifla o butadă — din negustori grei și femei ușoare. Pe afișele de spectacol își făceau apariția, alături de numele consacrate, noi vedete. În teatru, un nume urca vertiginos scara celebrității : Eugen Ionescu. La operă — Maria Callas. În sălile de concert, preferatul publicului în materie de pian rămăsese același romantic Alexander Brailowsky, la recitalele căruia chiar marea sală Pleyel se vindea în câteva ore. Foarte iubit era și Arthur Rubinstein, cu „specialitățile” lui : Albeniz, de Falla, Stravinsky și... Chopin. La orizont se profila o nouă forță : pianistul Samson François.

Am luat contact cu două din marile agenții de impresariat ale Franței : Bureau de concerts Marcel de Valmalète cu subsecția sa Organisation Artistique Internationale care reprezenta, între multe altele, și interesele lui Jacques Thibaud ; apoi, în aceeași clădire cu sala Pleyel, cu Bureau de concerts Charles Kiesgen, reprezentantul lui Pablo Casals și Alfred Cortot, al lui Dinu Lipatti, Lola Bobescu, Monique de la Bruchollerie. În toate aceste instituții domnea o activitate febrilă, uzinală așa spune. Toți conducătorii lor erau muzicieni instruiți, oameni cultivați și foarte versați în profesiunea lor organizatorică. Dorința mea de a face angajamente pentru stagiunea care bătea la ușă

a fost întâmpinată cu zîmbete. Agenda de concerte a marilor interpreți era completată cam pentru doi ani. Graficele itinerariilor lor erau impresionante. Totuși, pentru unii eram hotărît să lupt.

Proiectul de a o invita pe Monique Haas la noi, l-am discutat la o cafea, acasă la Marcel Mihalovici, soțul pianistei, într-o ambianță plină de bunăvoință. Auzind de dificultățile pe care le întâmpinam, compozitorul s-a oferit imediat, cu nedezmîțita lui amabilitate, să mă însoțească în vizita pe care urma să i-o fac a doua zi amicului său, compozitorul Henry Barraud, directorul general muzical al Radiodifuziunii franceze, pentru a i se aproba lui Tony Aubin, dirijor la Radio Paris, să vină pentru două concerte la București. Datorită prestigiului de care se bucura și a simpatiei cu care era privit, intervenția lui Marcel Mihalovici a fost salvatoare, astfel că am putut perfecta un schimb de dirijori, urmînd ca Alfred Alessandrescu să conducă două concerte la Paris.

Cu Jacques Thibaud, deși relațiile noastre erau bune și vechi, situația era foarte complicată. Calendarul său era plin pînă la limita superioară. Orice schimbare în cronologia concertelor antrena încurcături în lanț. Artistul se afla la proprietatea sa din sudul Franței și convorbirile se purtau telefonic. Totuși, constatînd că marele violonist dorea mult să vină în România, reprezentantul său, cu harta și calendarul în față, se străduia să găsească o soluție. În cele din urmă s-a decis să se ceară asentimentul filarmonicilor din Oslo și Stockholm, pentru mutarea unor date. Acceptarea a fost comunicată telegrafic, așa că am putut fixa pentru luna

mai 1947, la încheierea stagiunii, cinci concerte Thibaud în București.

Apoi am început, tot telefonic din Paris, tratativele cu Lola Bobescu, care locuia la Bruxelles. Eram sigur că dorința artistei de a-și revedea familia din România va juca un rol important în acceptarea unor schimbări de date și orașe din bogatul ei program de manifestări. Și chiar așa s-a întâmplat: Lola a fost de acord cu propunerea mea și am stabilit că va deschide stagiunea Radio în primele zile ale lunii octombrie 1946, împreună cu soțul ei, pianistul Jacques Genty, fiecare din ei avînd de susținut cîte două concerte cu orchestră și, împreună, o seară de sonate.

Reîntîlnirea la aeroport a Lolei Bobescu cu părinții și rudele, de care se despărțise cu șapte ani în urmă, a fost mișcătoare. Deoarece însă cursa aeriană Bruxelles—București circula numai joia, dînsa a sosit în chiar ziua concertului, doar cu trei ore înainte de a intra în scenă. Ne-am dus repede acasă la familia ei, unde urma să locuiască, am savurat în grabă cîteva bunătăți și am plecat apoi la Ateneu, pentru repetiția cu orchestră.

După numai o oră de relaxare, Lola se prezenta în fața publicului, încîntătoare și strălucitoare, cu silueta fină drapată de o elegantă rochie albă, nemaștiind cum să mulțumească ovațiilor care au întîmpinat-o. Dar în momentul cînd au început primele acorduri ale Concertului nr. 4 de Mozart, s-a făcut liniște totală, fiecare așteptînd cu emoție clipa cînd minunatul instrument al artistei, un celebru Guadagnini, avea să vibreze sub degetele fermecate ale Lolei, contopindu-se parcă cu întreaga ei făptură. Un val de entuziasm și flori au încheiat

această seară memorabilă, concretizare a unei prețuiri rămasă la același înalt diapazon pînă astăzi.

După terminarea angajamentului cu Radio și înainte de a părăsi Bucureștiul, cu ocazia unei recepții date în cinstea lor de Institutul francez, prin care se aducea un omagiu suplimentar activității în „Maquis” a lui Jacques Genty, cei doi soți au cîntat trei sonate din repertoriul francez (Franck, Debussy, Fauré), într-o interpretare cum rareori, foarte rareori se poate asculta.

Au trecut peste treizeci de ani de atunci. Lola Bobescu a revenit de multe ori în țară, cu elanul tineresc neatins de vreme, cu aceeași inteligență și strălucire interpretativă. Poate nu multă lume știe că marea violonistă este dublată de o muziciană în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului, o cercetătoare în domeniul muzicii de cameră, creatoare și conducătoare a excelentului ansamblu „Soliștii din Bruxelles”, pedagogă apreciată în instituțiile de învățămînt muzical superior din Belgia.

Ori de cîte ori se afla în clădirea Ateneului, Lola nu omîtea să intre în biroul nostru — eu trecusem între timp la Filarmonică — pentru cîteva clipe măcar, la o țigară și o șuetă. De cele mai multe ori, însă, întîlnirile rapide se transformau în convorbiri pasionante, în care spontaneitatea și verva ei contaminantă jucau rolul principal.

JACQUES THIBAUD

Iată-ne la începutul lunii mai 1947. Din cauza inflației ajunsă la apogeu — circulau bancnote de un milion de lei și prețul unui loc la Ateneu se scria cu multe zerouri la urmă — cursurile schimburilor valutare făceau salturi acrobatice, anulând posibilitatea de a onora condițiile financiare ale contractului semnat cu Jacques Thibaud cu câteva luni înainte. O convorbire telefonică cu marele violonist devenise extrem de importantă și urgentă. Trebuia să-i explic cum stau lucrurile la noi, necesitatea de a reduce la trei numărul de concerte și, mai ales, cea de a-i plăti o bună parte din onorariu în lei, nu în valută. Era aproape unsprezece noaptea și mă afluam cu directorul general, Matei Socor, în biroul său, în așteptarea legăturii cu Parisul. În sfârșit, pe la miezul nopții, îl aveam pe iubitul „Maître” la celălalt capăt al firului. Fără a-mi lăsa timp să-i dau toate explicațiile pregătite și să încerc să scuz intervenția noastră, mi-a răspuns :

— Dragul meu, am perfectă încredere în tot ce-mi spui și sînt de acord cu noile voastre condi-

ții, oricare ar fi ele. Fac asta pentru plăcerea de a reveni în România, de a-mi revedea prietenii, de a păși din nou pe scena dragă a Ateneului. Mă bucur că voi cânta sub bagheta lui Alessandrescu și a lui Socor, pe care te rog să-i saluți cordial.

Concertele erau salvate! Obținusem pentru instituție o economie a cărei cifră ne face astăzi să zîmbim, de aceea o și menționez: era vorba de... patru miliarde de lei.

Două săptămîni mai tîrziu, Thibaud și pianistul olandez Marinus Flipse, acompaniatorul său, se aflau la Athénée Palace. La marea mea nedumerire că nu venise cu Tasso Janopoulo, după o frumoasă colaborare de peste douăzeci și cinci de ani, Thibaud mi-a explicat:

— Tasso m-a lăsat în pană cu puțin înainte de turneul din Statele Unite, primul meu turneu american de după război, pentru că nu vroia să lipsească de la premiera din Londra a unui spectacol muzical în care apărea nepotul său, cîntărețul de muzică ușoară Georges Guétary, pe care-l adora. În treacăt fie spus, eu sînt cel care, la insistențele lui Tasso, l-am recomandat pe Guétary caselor de discuri și de film, ajutîndu-l să devină „vedetă”. Am toată prețuirea pentru sentimentele dintre unchi și nepot, dar a fost imposibil să schimb datele turneului. Am recurs atunci la ajutorul eminentului pianist și acompaniator Flipse, iată-l, cu care mă înțeleg de minune.

Vorbind despre acompaniatori, Thibaud și-a amintit cu plăcere de Ion Filionescu și de excelenta lor colaborare cu ocazia unui turneu pe care îl efectuaseră împreună, în Turcia și Grecia; reîn-

tîlnirea lor la Bucureşti a fost cu adevărat emoţionantă.

Concertele marelui violonist francez erau aşteptate cu mult interes şi, mai ales, cu nerăbdarea pe care ţi-o dă bucuria revederii unui vechi prieten. El era primul din favoriţii publicului bucureştean care revenea în faţa lui după război. E drept că Oistrach şi Menuhin cîntaseră la Bucureşti cu un an înaintea lui Thibaud, dar pe atunci ei erau aici cunoştinţe mai noi. Seria concertelor se deschidea cu un recital, în programul căruia figurau, între altele: Ciacona de Vitali, Concertul nr. 3 în sol major de Mozart, cîteva piese mici între care Dansurile spaniole de de Falla şi, în încheiere, Sonata de César Franck. Au urmat două concerte cu orchestră, cuprinzînd: Concertul în la major de Bach, cel de Beethoven, cel de Brahms, Concertul nr. 5 de Mozart şi Simfonia spaniolă de Lalo.

Freamătul din sală în seara primului concert traducea încărcătura nervoasă de care erau stăpîniţi spectatorii şi dorinţa de a-şi manifesta dragostea faţă de distinsul oaspete, solul artei franceze şi universale, electriza atmosfera aşteptării. Petre Iosif, directorul muzical al Radio-ului şi cu mine ne plimbam agitaţi pe podiumul Ateneului, în spatele celor două perdele ale cortinei şi ne uitam mereu la ceas. La ora fixată, cînd recuziterul de serviciu a îndepărtat puţin perdelele, ca artistul să poată intra în scenă, furtuna aplauzelor s-a dezlănţuit şi a ţinut minute în şir. Cine ar fi putut stabili o ierarhie a motivelor care să justifice mai bine amploarea manifestaţiei la care asistam? Cine era aplaudat în primul rînd? Marele violonist? Bunul şi nedezminţitul prieten al lui Enescu şi al Româ-

niei ? Era un semn de respect și compasiune pentru tatăl care-și pierduse fiul în războiul abia terminat ? Sau admirația și stima pentru patriotismul și demnitatea artistului care a rămas tot timpul în Franța, unde, la un moment dat, nu a avut voie să cînte nicăieri, pe nici o scenă, deoarece era căsătorit cu o neariană ? Vădit emoționat, zîmbind ușor și căutînd să se reculeagă, artistul a atacat prima piesă din concert. Cu silueta lui zveltă și distinsă, cu eleganța ținutei și a gestului, cu aceeași artă greu de egalat.

Săptămîna cît a stat Thibaud la București a trecut repede, marcată fiind de o conferință de presă la direcția Radio, cu care ocazie a ținut să repete cît de mult se simte legat de poporul român, încă de la primele lui vizite în țară, și cît de mult îl iubește ; apoi un ceai cu cîțiva cunoscuți la Athénée Palace, cîteva tîrguieli — o ie splendidă pentru Mamita, adică doamna Thibaud, cîteva păpuși în costume folclorice pentru nepoțica Touffe-touffe, cea cu o buclă rebelă în mijlocul frunții și care îl încurca mereu pe bunicul ei întrebîndu-l dacă și de ce este el „illustre” ? Apoi... repetiții, repetiții și iar repetiții. Instrumentiștii orchestrei Radio așteptau cu nerăbdare și încîntare pauzele, pe care Thibaud le petrecea în mijlocul lor, discutînd probleme de interpretare, răspunzînd la întrebări, povestind întîmplări hazlii din timpul turneelor.

După ultimul concert, un grup restrîns am stabilit să luăm masa cu oaspeții noștri în sala mică a restaurantului Athénée Palace, din vechea clădire, sală în care se intra din holul ascensoarelor și unde domnea o atmosferă mai intimă. Ne aflam în jurul unei mese, încă sub impresia farmecului muzicii

ascultate și a ovațiilor care încheiaseră ciclul de concerte, maestrul Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac, Petre Iosif, Matei Socor, cu soțiile, noi doi și câteva persoane de la ambasada Franței, prieteni ai maestrului. Thibaud, bine dispus, era plin de vervă, captivant, spiritual, știind să povestească dar să și asculte, cum numai oamenii mari pot să o facă. S-au depănat amintiri, s-au abordat subiecte serioase, s-au făcut confidențe, s-au povestit anecdote... Deși ne propusesem să nu stăm decît două-trei ore, pentru a le da posibilitatea să doarmă puțin înainte de a se imbarca în avionul de Paris care pleca a doua zi la opt, masa s-a prelungit pînă în zori. A fost o noapte albă, de neuitat, ultima petrecută de Jacques Thibaud la noi.

Era impresionant interesul cu care Thibaud cerea cît mai multe amănunte despre felul cum ne-am dus viața în timpul războiului; vroia să afle detalii ale luptei de rezistență a poporului nostru și în general ale estului Europei, despre eroismul și patriotismul care au adus una din contribuțiile cu greutate în distrugerea hidrei naziste. Apoi, în mod firesc, discuția a trecut la perioada neagră a ocupării Parisului.

— A fost o epocă îngrozitoare, — spunea Thibaud. Ani grei de pierderi de vieți omenești, de lipsuri, de umilințe. Deși la început aveam voie să dau concerte, o făceam destul de rar din cauza nenumăratelor aprobări pe care trebuia să le cer ocupantului, mai ales cînd era vorba de zona liberă; însă fiindu-mi permis să primesc pachete din străinătate, o vară a soției mele, nevasta violoncelistului Gregor Piatigorsky, ne trimitea cu regularitate alimente, dar mai ales cafea și țigări. Un

formidabil curent al rezistenței și abnegației generațiuni eroice, de la cele mai simple, de persiflare a dușmanului, pînă la sacrificiul suprem. Cetățenii Parisului circulau pe străzi fluierînd cu dezinvoltură aparentă vinieta muzicală a emisiunilor franceze de rezistență „Franța liberă” de la Radio Londra, al cărei text, rezumînd situația orașului sub ocupația nazistă, era „Radio Paris ment, Radio Paris ment...” Tot așa îi făceau să turbeze pe hitleriști rebusurile faimoaselor „mesaje personale” transmise de posturile de radio prietene. Da, da, rezistența franceză este un interminabil șir de acțiuni îndrăznețe, de patriotism, de curaj, de generozitate, o felie de istorie care va fi întotdeauna prilej de mîndrie și recunoștință pentru toți eroii căzuți și supraviețuitori ai acestui coșmar.

Mănucă Ciomac, curtenitor și cu vorbirea-i îngrijită, își scoase pentru o clipă nelipsita pipă dintre dinți și, graseînd parcă mai tare ca de obicei, puțin grijuliu să nu rănească o prietenie pe care o știa foarte veche, interveni totuși :

— Cu atît mai de neînțeles găsesc că a fost comportarea lui Alfred Cortot în acest timp. Un om atît de sensibil și de cînstit cu muzica pe care o face, un om în care lumea întreagă saluta nu numai o personalitate artistică ci și pe un mare francez, să nu simtă nevoia de a lua o atitudine fățiș dezaprobatoare față de dușmanul care îi invadase țara!? Cred că manifestația ostilă care i s-a făcut la primul concert pe care l-a dat după război în sala Gaveau, la Paris, a fost o lecție aspră pentru el.

Pe fața lui Thibaud a trecut o umbră, se simțea că era încă afectat.

— Văd că sînteți informați despre unul din episoadele întunecate pentru mine, ca francez și ca vechi admirator al artei lui Cortot. Într-adevăr, lecția a fost dură pentru el. M-am gîndit de multe ori dacă pasiunea lui pentru marile nume ale muzicii germane, Schumann, Brahms, Wagner — știți că a fost un timp corepetitor la festivalurile de la Bayreuth și a montat și dirijat pentru prima oară la Opera Mare din Paris *Amurgul zeilor* — nu a trecut din nebăgare de seamă, poet cum este, asupra a tot ce e german? Asta ar fi, poate, o oarecare explicație. Astăzi, Cortot se află în Elveția și sînt convins că artistul care a fost și rămîne el, va reuși să arunce, încetul cu încetul, cît mai în umbră amintirile triste...

À-propos de amintiri... Nu voi putea uita niciodată orele de înălțare sufletească ale colaborării noastre, a lui Cortot și a mea, sau cele în trei — cu prietenul nostru comun, cel pe care-l numeam „notre roi à nous tous” — Pablo Casals. Cu Cortot sînt legat din anii studenției, a primelor ieșiri în public, a primelor nădejdi și visuri de artiști în devenire. Și tot de atunci, cu George Enescu. Probabil că știți, dar îmi face enormă plăcere să povestesc, că primele sale două sonate pentru vioară și pian le-a cîntat cu noi: cea dintîi ca violonist, cu Cortot la pian, la sfîrșitul secolului 19, ca să spunem adevărul! Iar a doua, dedicată mie, și sînt și acum la fel de mîndru de acest lucru cum eram pe atunci — compozitorul la pian, eu fiind, bineînțeles, la vioară. Cred că asta s-a întîmplat chiar la începutul secolului douăzeci! Parcă a fost ieri! De atunci am făcut muzică, am oficiat aș spune, în doi, în trei, în patru, ori de cîte ori și oriunde

ne puteam sincroniza timpul liber, fiind din ce în ce mai ocupați cu călătorii și concerte, deceniu după deceniu. Înțelegerea noastră artistică era perfectă, ne desfătam în descoperirea comorilor ascunse în partituri, ne cultivam, ne îmbogățeam repertoriile, independent de faptul că ne pregăteam pentru apariții în public sau că o făceam pentru propria noastră bucurie. Casals era principalul animator: bonom dar exigent, cu uluitoarea sa artă fără limite și inima lui largă, înflăcărat și sobru, „Pablissimo” ne dădea cele mai mari emoții artistice. De neuitat îmi vor rămîne și momentele „nemuzicale” ale întâlnirilor noastre, schimbul de impresii despre locurile pe unde concertasem, comentarii, curiozități. Casals, încântător, nu pierdea prilejul de a-l tachina pe Cortot-latifundiarul, proprietar al Cortoșimei, o mică insulă vulcanică, nepopulată, pe care Cortot o primise în dar cu prilejul unui turneu în Japonia, probabil datorită mai ales numelui ei... se pare că Cortoșima înseamnă în limba japoneză „Insula poetului”.

— Ce părere aveți, Maître Thibaud — se interesă cineva dintre comeseni, există deja reprezentanți ai tinerei generații cărora le întrevedeți cariere artistice interesante?

— Cum să nu! Dacă aș aminti doar pe extrem de talentatul violoncelist Paul Tortelier, de cele două foarte interesante Monique: Monique Haas și Monique de la Bruchollerie, de fabuloasa violonistă Ginette Neveu, care a fost eleva mea, ca și tot atît de dotata compatrioată a dumneavoastră, Lola Bobescu. De notat că amîndouă au studiat și cu Enescu. Apoi Isaac Stern, Henryk Szeryng... Și mai sînt, mai sînt...

Cineva a pășit cu mult tact în delicatul domeniu al marilor violoniști colegi de generație cu Thibaud. După ce a avut cele mai frumoase aprecieri pentru toți, interlocutorul nostru s-a oprit mai mult asupra lui Fritz Kreisler pe care îl socotea, alături de Enescu, în capul listei.

— Și cu Kreisler se mai întâmplă ceva ce iese cu totul din comun — spunea Thibaud în continuare — remarcabila unanimitate de succes obținută de el în orice punct de pe glob. Este unul din puținii violoniști de astăzi care reușește această performanță, deoarece există, oricât ar părea de curios, o anumită geografie a gusturilor publicului; ca să spun așa, a preferințelor sale. Se pot observa și fluctuațiuni în această direcție, unele pe cât de inexplicabile pe atât de interesante. Cel mai constant este publicul londonez, la care schimbările de gust sînt abia perceptibile, conservatorismul englez se manifestă din plin față de marile lui simpatii. Îmi amintesc că o Nelly Melba, un Șaliapin sau alți mulți artiști care, depășind o anumită vîrstă ezitau să se mai afișeze pe unele scene, se prezentau fără asemenea griji la Londra, siguri că vor reîntîlni aici stima și aprecierea dintotdeauna. Vă asigur că n-ar fi făcut acest lucru nici în fața vienezilor, nici în fața parizienilor...

— Ooo, publicul parizian, capriciosul, exigentul public parizian, care își manifestă cu mult temperament și fără menajamente nemulțumirea față de compozitorii sau interpreții care nu-l satisfac, completă amuzat Alfred Alessandrescu, adăugînd: — Am fost de față, în primăvara anului 1914, la un scandal dezlănțuit cu prilejul prezentării unei Suite simfonice din baletul lui Stravinsky *Sacre du prin-*

temps. Mă aflam la Paris de cîteva luni și mă du-sesem să-l ascult pe Enescu într-un concert de Mozart. În același program figura și Suita buclu-cașă. Tot timpul cît a durat execuția ei s-a fluie-rat, s-a bătut din picioare, s-a strigat „jos cu Stra-vinsky”, totuși a fost cîntată pînă la sfîrșit. Se pare însă că scandalul cel mare avusese loc cu un an în urmă, la premiera baletului...

— Să-ți spun eu, dragul meu, cum s-au petrecut lucrurile atunci, rîse cu poftă Thibaud. Dețin rela-tarea din sursă directă, de la prietenul meu Pierre Monteux, dirijorul memorabilei premiere. Acolo n-au fost numai fluierături și proteste, ci s-au arun-cat tot felul de obiecte pe scenă, iar în sală cîțiva spectatori au început să se bată între ei. Erau de față și trei importante personalități ale vieții mu-zicale, care-și manifestau simpatia pentru compozi-tor, în vreme ce Saint-Saëns a plecat trîntind os-tentativ ușa. Unul din cei trei, Ravel, striga tot timpul „liniște, liniște”; altul, se bătea cu un scan-dalagiu — era Florent Schmitt. Al treilea, urcat pe un fotoliu, făcea gesturi largi, cerînd să se facă tăcere pentru ca să poată spune ceva. Probabil că figura lui, barbă, frunte înaltă, ochi pătrunzători, au impresionat oarecum și vacarmul s-a potolit pentru cîteva momente. Domnul cocoțat pe fotoliu a arătat că nu e posibil, nu e logic să condamni o lucrare înainte de a o asculta... Sigur că dacă nu-ți place, ești liber să o fluieri. Diplomația celui cu fruntea luminoasă a potolit spiritele. Publicul și-a reluat locurile, Nijinsky — celebrul balerin și pro-tagonist al serii a fost readus cu greu în scenă, mai mult mort decît viu de spaimă, iar spectacolul s-a

putut juca pînă la capăt. Știți cine era domnul cu barbă? Claude Debussy!

— Cît despre Stravinsky... reveni maestrul Alfred, el a devenit mai discutat, mai cunoscut, mai celebru.

— A-propos de celebritatea lui Stravinsky, să vă spun ce „omagiu” a primit el din partea unui gazetar spaniol — reluă grăbit cuvîntul Thibaud, bucuros că poate intra în domeniul anecdotelor. Compozitorul avea de dirijat într-un oraș din Spania un concert cu opere proprii. La sosire a fost întîmpinat de numeroși admiratori și de reprezentanți ai presei de specialitate. Un ziarist mai tînel, mai înfipt, se apropie de distinsul oaspete și, ținînd să-i fie agreabil, îi spuse la un moment dat: „Nici nu vă închipuiți ce iubit sînteți, maestre, de publicul nostru. Nici nu știți ce repede se vînd la noi biletele cînd se reprezintă formidabila dumneavoastră capodoperă *Cneazul Igor*, cu formidabilele dansuri polovțiene!”... Dar nu a mai continuat. Cu o privire ucigașă și cu cîteva vorbe apăsate Stravinsky i-a făcut zelosului „admirator” o usturătoare inițiere în istoria muzicii, obligîndu-l la o imediată dispariție din cîmpul lui vizual.

Intr-adevăr, — continuă Thibaud, popularitatea lui Stravinsky luase proporții, multă lume cunoscîndu-i mai ales numele și mai puțin opera. În legătură cu aceasta îmi amintesc de o întîmplare cu Arthur Rubinstein. Marele pianist evita să participe, în cursul lungilor sale turnee, la diverse searate obositoare, protocolare, care îi răpeau multe ore de odihnă sau de studiu. Aflîndu-se într-o zi la Roma, nu a putut refuza totuși invitația guvernului italian de a participa la un dineu oficial dat

cu prilejul sărbătorii naționale. Seara, în frac, cu Aniella la braț, Rubinstein se afla la impunătoarea ușă ce da în salon — când vocea sonoră a maestrului de ceremonie anunță : „Doamnelor și Domnilor, am deosebita plăcere să anunț pe doamna și domnul Igor Stravinsky”... După o clipă de ezitare, soții Rubinstein păseau zîmbitori în salonul de festivități, dînd mîna cu cei de față, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Erau singurii care nu păreau jenați de neplăcuta confuzie, peste care au trecut cu multă diplomatie.

Convorbirea alunecă din nou pe făgașul luărilor de poziție ale publicului parizian, de la controversele de pe timpul lui Gluck la scandalurile din timpul primelor reprezentații wagneriene cînd, la *Lohengrin* de pildă, conducerea operei — avertizată de scandalul proiectat de antiwagnerieni — ceruse intervenția organelor de ordine, sala fiind înșesată cu polițiști și cabinele cîntăreților pregătite să se transforme în celule de arest.

— Vă mai dau un amănunt picant, completă Thibaud. Direcția aflase că oponentii vor cere ca preludiile la actul unu și trei să fie înlocuite cu... *Marseilleza* !

Pe nesimțite se iviră zorile. Era cinci dimineața. La ușa salonului apăru un ospătar, venit foarte matinal la serviciu.

„Aaa, bravo, acum vom bea cafea !” — am spus cu toții ca la comandă. Și, precedată de aburul îmbietor a sosit și runda de cafele. Thibaud nu părea obosit. Se antrenase în povestirea a tot felul de întîmplări cu haz, care se succedau ca adevărate secvențe de film. Reda totul cu un neașteptat talent de mim. De pildă, pățania cu un vameș în-

căpăţinat care ţinea morţiş să aplice o stampilă pe Stradivarius-ul maestrului. Thibaud repeta convorbirea, însoţind-o cu expresia feţelor celor trei eroi ai „dramei”, a sa, a lui Tasso Janopoulo şi a vameşului, care a renunţat foarte greu la intenţia sa, neînţelegînd ce putea deranja o ştampilă pusă pe o... „vechitură” !

Dar după o privire fugară pe ceas, cei doi artişti urcară totuşi în camerele lor, pentru a se pregăti de plecare. La şase şi jumătate portarul a anunţat sosirea a două maşini, una a Radiodifuziunii şi cealaltă a Ambasadei franceze. Dar cum toţi cei prezenţi doreau să-l conducă pe artist la aeroport, s-a mai luat un taxi şi am plecat cu toţii spre Băneasa. Era şapte şi ceva cînd oaspeţii şi-au luat rămas bun de la toată lumea. Pe noi doi, Thibaud ne-a îmbrăţişat părinteşte şi ne-a spus :

— Nu uitaţi, dragi copii, că Mamita şi cu mine aşteptăm de mult să ne vizitaţi, la Paris. Veniţi cît mai repede !

Apoi, alert şi zîmbitor, cu pălăria pusă „à la Thibaud” — puţin pe ceafă şi cu borul lăsat într-o parte — se îndreptă cu însoţitorul său spre pasărea argintie care strălucea în soare, decolînd exact la ora opt şi pierzîndu-se repede în seninul albastru. Cine putea să-şi închipuie că-l văzusem pentru ultima oară pe marele artist, pe marele nostru prieten Jacques Thibaud ?!

Cîţiva ani mai tîrziu, în 1953 : posturile de radio din lumea întreagă anunţau cu consternare tragedia. Cu o pasăre a întunericului de data aceasta, Thibaud plecase la Saigon pentru un lung turneu de concerte, însoţit de nora sa iubită şi de un

tinăr pianist și compozitor. Decolaseră din Paris la unsprezece noaptea, iar în jurul orei unu avionul s-a ciocnit de un vîrf de munte, explodînd în aer și carbonizîndu-și absolut toți pasagerii.

Chiar și acum, revăzînd aceste rînduri, ne cutremură același fior de gheață și ne revin în ureche cînd sunetul viorii sale, cînd rîsul său, cînd bonomia, cînd ultimele cuvinte pe care le-am auzit de la el :

— Et surtout, mes enfants, n'oubliez pas que Mami et moi...

POPASURI

VIENA

Am descins în capitala Austriei în toamna anului 1927 cu un scop bine precizat: la dorința familiei mele, care spera să facă din mine un om de cifre, urma să mă înscriu la Academia Comercială din acest oraș, cu titlul ei complet: „Hochschule für Welthandel”.

Credeam că știu ce înseamnă Viena, deoarece mai pigulisem câte ceva din renumitele ei atracții în scurte vizite anterioare făcute cu părinții, mă plimbasem pe Ring, în Prater și în Grinzing, fusesem de câteva ori la teatru, la operă și operetă, admirasem măreția Stefansturm-ului. — „Stefl” cum îl alintă familiar vienezii; mă mai documentasem și prin consultarea câte unui ghid, dar constatam acum că acest sistem de cunoaștere nu se poate aplica orașului *Dunării albastre*.

Ghidul nu spune nimic de atmosfera impregnată de un suflu specific de „Gemütlichkeit”, termen in-traductibil ca și „dorul” nostru, un fel de desfătare deconectantă, cel mai ușor de găsit în cafeneaua vieneză. Ghidul nu spune nimic nici despre uni-cele, mai ales pe vremea aceea, cabarete vieneze —

„Kleinkunsthöhlen“, în traducere literală ar însemna „scene pentru artă mică“ — dar arta era și acolo mare, doar scena propriu-zisă era uneori cu adevărat foarte mică, nu se putea compara cu impunătoarele edificii dedicate spectacolelor de anvergură.

S-a scris și se va mai scrie, probabil, despre cafeneaua vieneză, despre vizitatorii ei. Dimineața erai sigur că găsești artiști, dornici să comenteze spectacolele serii anterioare, în fața unui „Kapuziner“ cu frișcă renumit peste mări și țări; răsunau observații caustice și vorbe de duh, discuțiile înflăcărâte ale specialiștilor atrăgând remarci frapant de „la zi“ ale ospătarilor. Era un lucru obișnuit la Viena că majoritatea chelnerilor, șoferilor de taxi, a frizerilor, a birjarilor de „Fiaker“ erau la curent cu ultima montare a operei, cu indispoziția tenorului X, care a distonat nu știu în ce arie, cunoșteau repertoriile, știind cine și chiar „cum“ joacă, sau cîntă, sau dansează... Din tabloul de după-amiază al cafenelei nu lipsea un cuconet elegant, vorbăreț, care etala discuții mondene concomitent cu deșciul unei „Linzer“ sau „Sacher-Torte“.

Nici un ghid nu-ți vorbea despre panourile publicitare cilindrice care împânzeau străzile și a căror simplă consultare putea să te scoată din minți. Ele exercitau asupra mea o forță magnetică și abia pridideam să absorb afișele tuturor concertelor și spectacolelor pe care le anunțau. Nu era de ales, totul trebuia văzut.

Așa stînd lucrurile, am decis că îmi ajungea diploma obținută cu un an în urmă la o altă Academie comercială și că trebuie să acord întîietate prezenței mele la spectacole, transformînd în facul-

tativă prezența la cursurile de la Hochschule. Înainte de prînz eram foarte prins cu alergăturile și cozile pentru obținerea unui bilet de intrare, mai ales la operă și la concerte. Am înlocuit repede orele de contabilitate și de operațiuni bancare cu extrem de interesante cursuri de istorie a muzicii, și orele de matematici și discipline financiare cu vizitarea muzeelor și a importantelor minunății arhitectonice ale orașului.

Găsisem la Hochschule un prieten din București, mai studios decît mine, cu care mă întâlneam în fiecare sîmbătă, el îmi povestea cîte ceva de la facultate, eu îl informam despre viața artistică, și stabileam din timp spectacolele pe care doream să le vedem împreună. Dar care mai întîi? Marile recitaluri se țineau lanț, iar concertele celor două mari formații simfonice, Wiener Philharmoniker și Wiener Sinfoniker, fiecare din ele cu dirijori și soliști de renume, de multe ori se suprapuneau. Era nevoie de abilitate, de strategie; ca să pierd cît mai puțin, mă duceam la unele repetiții. Nu am izbutit să obțin un abonament la un ciclu de concerte dirijat de Furtwängler, dar la cîteva concerte izolate tot am asistat, și iată cum: cînd îmi apărea cîte o corespondență artistică în ziarul *Rampa* la București primeam la Viena cîteva exemplare. O astfel de gazetă, ținută în mod ostentativ în fața ochilor cerberilor de la intrare îmi servea întotdeauna mai bine decît o legitimație. Scopul merita eforturile, și pe cele financiare, care nu erau de trecut cu vederea, și de fus orar dat peste cap, cozile la bilete se formau încă de cu noapte în fața ghișeelor, — dacă nu erai „punctual” te trezeai la galeria a patra la Burgtheater sau la

„Stehplätze”, locurile în picioare, la operă. Când mă vedeam în sală, respiram, în sfârșit, ușurat. Căutam să mă pun imediat în atmosferă, ca să pot absorbi spectacolul cu ochii și cu urechile, cu mintea și cu toți porii. Sălile de concert și de teatru îmi deveneau din ce în ce mai familiare, fiecare din ele avea un fluid specific, ce te învăluia sporindu-ți emoția și satisfacția estetică.

Despre Burgtheater, Teatrul Național, ca și despre Staatsoper, Opera de Stat, nu se poate vorbi numai ca despre instituții de cultură, nici chiar numai ca despre fermecătoare simboluri ale Vienei ca mătămă a teatrului și muzicii. Ele sînt totodată adevărate bijuterii arhitectonice, datînd din a doua jumătate a secolului trecut, cînd edilii orașului au realizat modernizarea urbanistică a centrului lui, axîndu-l pe noul bulevard circular, Ringstrasse, și dotîndu-l cu construcții impunătoare, bogat împodobite în stilul vienez al epocii — aci trebuie neapărat citată și primăria — neprecupețind cheltuielile și timpul, intuind că pun temelia unor valori de referire pe plan mondial.

Situat în plin centrul Vienei, chiar în fața primăriei, Burgtheater frapează de la început prin opulența decorației plastice a exteriorului său, semnată de renumiți sculptori și arhitecți ai timpului: sute de statui reprezentînd poeți și autori dramatici din patrimoniul universal, figuri și scene din mitologia greacă și germană, perechi celebre, simboluri antagonice ca eroism-egoism sau dragoste-ură, tipuri — sentimentala, naiva, tiranul, chefliul, personaje cunoscute din poezia clasică și romantică, din dramaturgia mondială — Fedra, Falstaff, Don Juan; o infinitate de genii înaripate,

nimfe, zeițe, centauri, încadrează înaltele ferestre boltite îmbrăcînd literalmente pereții fastuosului edificiu, a cărui fațadă se întinde pe aproape 140 de metri.

Odată intrat în clădire, te afli într-un muzeu al teatrului și al artei dramatice, de la începuturile cu improvizatorii antici, mimii, mitul lui Thespios și cultul lui Apollo, pînă în timpurile moderne. Cele două scări monumentale care conduc spre sală, largi, cu splendide candelabre și covoare adînci, au plafoanele pictate cu scene mitologice intrate în dramaturgie, și cu vederi ale unor celebre teatre ale lumii, ca Teatrul lui Dionisos din Atena, Globe Theater din Londra, Teatrul din Taormina, Teatrul lui Molière cu o scenă din *Bolnavul închipuit* în care poate fi recunoscut chiar autorul-actor în rolul titular. Pereții laterali ai scărilor au nișe în care se află statui ale marilor actori din lumea întreagă și din toate timpurile, serie completată cu busturi ale interpreților, autorilor și directorilor Burgtheaterului.

Galeria personalităților teatrale se prelungește și în elegantul foaier, nu prea lat, cu o linie ușor arcuită, luminat de ferestrele înalte care se văd de pe Ring. E interesant de notat că un loc important, în întreaga decorație despre care am putut da doar cîteva note fugare, un loc special, se acordă și figurii popularului Păcală vienez, Hanswurst, reprezentat în diferite ipostaze cu tot arsenalul lui caracteristic.

Sala propriu-zisă, în care predomină în combinații pline de gust culorile preferate ale stilului construcțiilor din acea vreme — ivoriu, roșu și auriu — cuprinde, socotind și cele cam două sute

de locuri în picioare, 1 500 de spectatori. E paradoxal că, la această mărime, atmosfera nu e nici glacială, nici încorsetată. Spun asta în pofida unei mici întâmplări, care m-a amuzat mult: spectator proaspăt, cunoscînd însă bine molcomul dialect vienez, am ținut să fiu agreabil zîmbitorului și amabilului plasator, întrebîndu-l ceva în dialect. Politicos, dar ceva mai rigid, galonatul membru al instituției mi-a răspuns în germana cea mai elevată cu putință, lăsîndu-mă să trag singur concluzia că eram acolo ca să asist la un spectacol de înaltă ținută.

Burgtheaterul s-a deschis în anul 1888, cînd și la București se inaugurase, numai cu cîteva luni în urmă, Ateneul Român. Era prima instituție de pe Ring iluminată cu electricitate și se pare că reprezentația a intrat în analele orașului ca un eveniment de neuitat.

Mi-e imposibil să enumăr tot ce am văzut pe această scenă, dar, indiferent dacă era vorba de clasici sau de moderni, fie că era un *Peer Gynt* de Ibsen, un *Faust* (ambele părți) și *Ifigenia din Taurida* de Goethe, *Mincinosul* lui Goldoni, *Tînărul Medardus* de Arthur Schnitzler, sau *Hamlet* de Shakespeare, spectacolele îți lăsau întotdeauna sentimentul desăvîrșirii. Plecai însă cu un ușor regret: acela de a nu-ți fi putut exprima întreaga admirație și prețuire, față de respectivii protagoniști, pentru toată arta lor actricească și dăruirea lor. Tradiția teatrului nu permitea ca, după lăsarea de cortină de la sfîrșitul piesei, ea să mai fie ridicată — oricît ar fi durat aplauzele publicului, și nu permitea nici artiștilor să apară la rampă. Nu de mult am citit o notiță într-un ziar vienez, anun-

ținând că prestigioasa instituție renunțase la această interdicție.

Dar teatrul vienez nu înseamnă numai Burgtheater. Actorii de aici puteau fi văzuți și la Akademietheater, studioul Burgului, o sală de câteva sute de locuri, plasată în alt sector al Ringului, în clădirea imensă a Konzerthaus-ului, în compania mai multor săli de concert ale orașului. Fără a avea un caracter de exclusivitate, repertoriul acestui teatru includea mai mult autori moderni, sau unele spectacole experimentale. M-au încântat aici două piese care au făcut o carieră îndelungată — *Șoarece de biserică* de Laszlo Fodor și *Jocul în castel* de Franz Molnar. Era apoi intimul, deși nu micul Theater in der Josefstadt, teatrul lui Max Reinhardt, unde, sub girul genialului regizor, au ieșit în lume noi autori și noi actori, între alții și cei patru Timmigi, tatăl cu doi fii și o fiică, Helene, devenită mai târziu soția lui Reinhardt. Am văzut aici, între multe altele, și *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, jucată cu vervă și într-un ritm îndrăcit. Reinhardt folosea aici ideea, de multe ori pusă în practică și la noi de către elevul său Soare Z. Soare, de a monta pe scenă un decor care reprezenta de fapt o prelungire a sălii, cu tapiseria, candelabrele și lojile, bineînțelese ocupate de figuranți, dînd astfel impresia că spectacolul are loc în mijlocul sălii, în mijlocul spectatorilor, alternanța locurilor unde se desfășoară acțiunea fiind marcată prin schimbări de paravane, scoase sau aduse de figuranți costumați la fel cu toate personajele.

La sfîrșitul anilor douăzeci, patru teatre de operetă își desfășurau, zilnic, cu săli arhipline, activitatea. La Karltheater, continua să urce vertiginos treptele celebrității prolificul Robert Stolz, la Raimundtheater *Calul bălan* al cvartetului de compozitori Benatzky-Stolz-Gilbert-Granichstaedten se afla în cursă de întrecere cu cel mai nou „musical” din import american — *No, no, Nanette* al lui Youmans, cu șlagăre, cu ritm sincopat, printre ele atît de mult cîntatul și astăzi *Tee for two*. A patra scenă era Theater an der Wien, cea mai veche dintre toate, după cîte știu; era și ea o scenă de renume mondial a Vienei pe care, în unele perioade, s-au reprezentat și spectacole de teatru și de operă, ca și concerte, cum au fost unele din „Academiile” beethoveniene.

De cîte ori intram aici, în această clădire veche, datînd de prin 1801, cu zidurile groase marcate de patina vremii, mă cuprindea curiozitatea de a cunoaște cît de multe amănunte din trecutul ei răsunător, de a-i cerceta arhiva, pe care o știam foarte bogată. Din cîte citisem pînă atunci, încercam să-mi închipui cum au decurs acele evenimente artistice care intraseră în istoria muzicii. Mi-l închipuiam pe Beethoven, dirijînd sau străduindu-se să audă primele audiții ale unora din simfoniile sale. Mă vedeam spectator, alături de ofițeri francezi din armata lui Napoleon care tocmai cotropise Viena, la prima prezentare a operei *Fidelio*, public care, descoperind mesajul revoluționar pentru libertate al lucrării, a primit-o glacial, provocînd căderea ei. Ocazia mult dorită de mine s-a ivit pe neașteptate.

Am fost prezentat bibliotecarului teatrului, un om care se apropia alert de șaptezeci, de o mobilitate tinerească, exponent autentic al amabilității vieneze, mereu dispus să glumească, erudit, încântat să-și poată împărtăși comori din zăcămintele de aur ale unei memorii de invidiat. Observînd aviditatea cu care îi sorbeam destăinuirile, domnul Alois m-a invitat într-o seară la o șuetă prelungită în sanctuarul său, biblioteca. A constatat cu satisfacție că sînt „în temă” și atunci m-a plimbat puțin și prin arhivă, deschizînd dosare cu fotografii, programe, cronici, documente rarissime. A fost o seară mare pentru mine !

În policromul peisaj muzical al Vienei, concertele ocupau, prin numărul și varietatea lor, un loc important. Un recital al pianistului Emil Sauer, sau o seară de sonate de pian de Beethoven susținută de Wilhelm Backhaus trebuiau ascultate la fața locului. Dar recitalele vocale ?! Neuitate au fost serile de lieduri Elisabeth Schumann sau Leo Slezak. Abia acum am înțeles ce este liedul, acest subtil gen miniatural al artei muzicale, ce rol important au întrepătrunderea și fuziunea la cea mai înaltă temperatură a poeziei cu cîntul în crearea unui univers intim, nuanțat, de simțire, de filozofie sau de umor, și de ce reușește el cel mai bine cîntăreților cu multă experiență artistică.

Într-o dimineață, pe panourile cilindrice a apărut un afiș senzațional : „Tenorul Miguele Fleta va da un singur recital de arii de operă și cîntece populare spaniole, la Konzerthaus, în Sala mare”. Sigur că m-am dus. Imensa sală, cuprinzînd cam 2 500 de spectatori, era plină pînă la ultimul loc în picioare. Niciodată n-am văzut atîtea flori primite

de un artist în timpul și la sfârșitul concertului, mereu prelungit cu suplimente. Foarte zvelt, cu o freză bogată, trăsături ferme și vădit temperament meridional, fostul cioban de pe plaiurile Spaniei — așa îl vroia legenda romantică țesută în jurul lui —, catapultat vertiginos la rangul de celebritate mondială pe marile scene lirice, satisfăcea și publicul pretențios al Vienei nu atât prin calitatea glasului său cît, mai ales, prin măiestria de a fila sunetele în diminuendo pînă la nuanțe abia perceptibile, pe un fond de mare sensibilitate și emotivitate. Ovații speciale au stîrnit cîntecele populare spaniole, în frunte cu „Ay-Ay-Ay”, lansat de el și cunoscut prin sute de mii de discuri. A trebuit să-l reia de cîteva ori, prezentîndu-l de fiecare dată în altă variantă !

Situată pe Bösendorferstrasse, în apropierea Ringului, somptuoasa clădire Musikverein este o altă podoabă a orașului. Construit în 1870 de către danezul Theofil Hansen, adept al concepției eclecticice în arhitectură, căruia și Parlamentul și Bursa îi datorează linia elegantă a siluetei lor, palatul a reunit toate formațiunile artistice de prestigiu ale timpului : Gesellschaft der Musikfreunde, o asociație corală numărînd peste trei sute de membri, conservator propriu, sediul orchestrei Wiener Philharmoniker, o editură muzicală, o asociație de tineret, o importantă firmă de constructori de pianne. Cea mai mare din cele trei săli de concerte pe care le are, „Sala de aur”, este acum cunoscută și prin transmisiunile televizate ale Euroviziunii și Interviziunii, în întreaga Europă. Aici au loc concertele tradiționale de Anul Nou ale Filarmonicii din Viena. Trebuie adăugat că specialiștii o con-

sideră ca avînd acustica cea mai bună din lume, urmată fiind de sala Concertgebouw din Amsterdam și de Symphony Hall din Boston.

De mare interes științific sînt și colecțiile aflate la Musikverein, împărțite între arhiva, biblioteca și muzeul instituției: o bogăție de instrumente vechi, manuscrise în care se fac tot timpul descoperiri surprinzătoare, stampe, partituri originale, un pian al lui Haydn, primul cornet acustic al lui Beethoven, o infinitate de amintiri interesante; totul este atît de impresionant încît fără să-ți dai seama, îți vine să pășești prin toate încăperile numai în vîrfurile picioarelor. Am avut ocazia să stau de vorbă acolo cu doamna Dr. Hedwig Kraus, fosta colaboratoare a muzicologului și profesorului de origine română Eusebiu Mandycewsky, care timp de aproape patru decenii a funcționat în dificilul post de bibliotecar și arhivar al Musikverein-ului, paralel ducîndu-și bogata sa activitate editorială.

La Staatsoper, bucuria spectacolului începea din momentul cînd mă aflam în fața colonadei de la intrare. Seara, clădirea era întotdeauna luminată feeric dinspre Ring, ca și cele două fîntîni laterale, prezentînd teme antagonice: Muzica, Dansul, Bucuria și Indiferența, pe de o parte. — Tristețea, Loreley, Dragostea și Răzbunarea, de cealaltă.

Intrînd în vestibulul principal, o luam încetîșor pe scara largă spre foaierul primului etaj și loggia cu celebrele fresce ale lui Moritz von Schwind, nu numai renumit pictor al epocii romantice vieneze, dar unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Schubert — reprezentînd un ciclu de momente din *Flautul fermecat*. Ce să admiri mai întîi? Nișele și arcadele ornate cu sculpturi în pia-

tră și statui de bronz, alto-reliefurile simbolizînd opera și baletul, figurile alegorice ale celor șapte arte libere, fresca plafoanelor, cele două imense oglinzi savant amplasate ?!

Sala, în formă de potcoavă, avea o capacitate de aproape trei mii de spectatori. Afară de frumusețea lustrelor și a întregii ornamentații, cu nelipsita predominanță a culorilor tradiționale — roșu, auriu, ivoriu, impresionantă era mărimea impunătoare a fosei pentru orchestră, în care puteau șede comod peste o sută de persoane, traducînd preocuparea de a se oferi posibilitatea randamentului maxim și acestui capitol al atît de complexului act de cultură care este spectacolul liric. Aici oficia, într-un semi-anonimat vizual, Filarmonica din Viena, cu aceeași seriozitate, artă și muzicalitate, cu care se prezenta, ca vedetă, pe podiumul de concert. Am văzut aici pe cei mai importanți dirijori ai timpului: Felix Weingartner, Richard Strauss, Franz Schalk, directorul din acea vreme al instituției, figură impunătoare cu plete și barbișon albe, aducînd la pupitru și prestigiul și bunul gust al unui om de o cultură aparte, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber.

Dacă Staatsoper din Viena nu se putea mîndri, ca Scala din Milano, Opera Mare și Opéra Comique din Paris, sau ca Opera din Dresda, cu prezentarea unui mare număr de premiere mondiale, titlul de glorie îi revenea mai ales din lansarea unor voci devenite celebre ca și a unor spectacole-etalon de rafinată exigență artistică, care-i aduceau respectul și admirația lumii întregi. Între multele spectacole văzute atunci, mi s-a înfipt în memorie o *Toscă* cu Maria Jeritza, venită special

din America pentru cîteva seri, și cu Jan Kiepura, tenorul polonez care avea să-și tripleze numărul admiratorilor, pe calea filmului; un *Cavaler al rozelor* cu Lotte Lehmann și Richard Mayr, creatorul mondial al lui Ochs von Lerchenau, la pupitru fiind însuși compozitorul — „Dr. Richard Strauss”, cum scria cu litere mari de tot pe afiș; un *Lohengrin* cu Leo Slezak, tenorul de origine cehă cu glasul tot atît de uriaș ca întreaga sa făptură; o *Carmen* cu Rosette Anday și tenorul de origine engleză Alfred Piccaver, unul din marii favoriți ai Vienei, pentru glasul lui frumos, puternic și catifelat, și eleganța interpretării.

Lărgirea repertoriului, mai ales incursiunile în muzica modernă, se făceau cu prudență, pentru a nu aduce o cît de slabă știrbire prestigiului casei. În 1928, direcția Operei a făcut o excepție senzațională prezentînd opera lui Ernst Křenek *Jonny spielt auf* — Jonny se amuză — în care eroul titular este conducătorul unei orchestre de jazz. La vîrsta de douăzeci și șapte de ani, compozitor și dirijor la diferite teatre lirice din Germania, Křenek — văzînd că jazzul simfonic își croiește drum sigur pe podiumul de concert, dacă ar fi să amintim numai de triumful lui George Gershwin cu a sa *Rapsodie albastră* — a intuit că vechiul repertoriu de operă ar putea fi și el receptiv la o perfuzie cu acest element inedit. Pe un libret propriu a scris o operă cu incursiuni în muzica ritmică, aducînd pe scenă charlestonul și blues-ul, trucaje cinematografice și tot felul de inovații ale tehnicii moderne. Succesul, în pofida cîtorva proteste, a fost imens. Lucrarea s-a bucurat și de o montare formidabilă și a fost preluată de zeci de scene de

operă din lume. Melodiile, căci este foarte melodioasă, se fredonau, după tradiție, pe străzile orașului, găsindu-și imediat loc și în programele ne-număratelor mici formații de café-concert din localuri, alături de dulcelele specialități ale producției autohtone. În rolul muzicantului de culoare Jonny, bas-baritonul Alfred Jerger a realizat unul din succesele importantei sale cariere. Se pare că a muncit enorm de mult pregătindu-l, căci a fost nevoit să învețe să cînte la saxofon și să dirijeze dansînd.

Volksoper, a doua scenă lirică a Vienei, instituție particulară în acea vreme, prefera să prezinte opere de mai largă accesibilitate, operă comică și chiar operetă, cu o punere în scenă extrem de îngrijită și cu forțe artistice de prim rang. Totodată Volksoper accepta și talentele tinere, încă necunoscute, facilitîndu-le notorietatea și, de multe ori, debutul la Staatsoper. Aici am văzut o *Traviata* cu Nectara de Flondor, soprana de coloratură de origine română, fiica compozitorului Tudor Flondor. Un talent scenic remarcabil, glasul strălucitor minunat condus, purtînd amprenta studiilor făcute în Italia și la Viena, i-au deschis larg porțile și la Staatsoper și în multe teatre de operă europene. După cîte știu, acum conduce o școală de canto în Statele Unite ale Americii.

Toți artiștii noștri care au trecut pe scenele Vienei au lăsat publicului și colegilor lor impresii puternice. Se vorbea elogios de Jean Athanasiu și Traian Grozăvescu, lumea fiind încă zguduită de sfîrșitul tragic al acestuia din urmă, întîmplat doar cu cîteva luni înainte de sosirea mea.

La sfârșitul lui 1935, aflîndu-ne la Viena amîndoi de data aceasta, am putut asista, mulțumită prevederii unor buni prieteni care ne asiguraseră biletele din timp, la tradiționalul spectacol de revelion cu *Liliacul* la Staatsoper, — una din cele mai extraordinare realizări artistice din cîte cunoscusem pînă atunci. Superlativele care se îngrămădesc în vîrfurile peniței pot fi suplinite doar prin enumerarea cîtorva nume din distribuție: Eisenstein — Richard Tauber, Frosch — Hans Moser, Franck — Willy Domgraf Fassbaender, Adela — Adele Kern, Orlovsky — Rosette Anday, Rosalinda — Margit Bokor, corul și faimosul balet ale Operei, orchestra Filarmonică, o montare fastuoasă, la pupitru — Felix Weingartner care, primit cu urale de public, a trebuit să aștepte cu bagheta ridicată cîteva minute bune pînă la potolirea entuziasmului. Apoi, cu eleganță, elan și prospețime a dat startul strălucitoarei uverturi, care a sunat de parcă nu o auzisem niciodată. Buna dispoziție și antrenul au trecut instantaneu de pe scenă în sală. Ținînd ca această atmosferă să se mențină, direcția operei a oferit în pauza mare, se pare că și asta era în tradiție, cîte o cupă de șampanie fiecărui spectator. E ușor de închipuit că ciocneai cu cunoscuți și, mai ales, cu necunoscuți, important era să acumulezi și să oferi cît mai multe urări; glume și replici personale se amestecau cu frînturi adecvate din textele de curînd auzite — „de vină-i doar șampania!”

În altă pauză ne-am dus în culise, pentru a felicita pe venerabilul concertmaistru al orchestrei, Arnold Rosé, o veche cunoștință despre care vom mai vorbi. Acolo, într-o sală de repetiții transfor-

mată ad-hoc în salon de recepții, am găsit reu-
niți pe toți artiștii și instrumentiștii cărora Wein-
gartner venise să le strângă mîna și să le facă
urări de Anul Nou. Văzîndu-ne, după schimbul de
formule de rigoare, a ținut mult să știe ce mai face
vechiul său prieten din București, dirijorul Egizio
Massini, căruia i-a trimis salutările sale pline de
amintiri frumoase.

Soneria stridentă a marcat sfîrșitul pauzei și
ne-am înapoiat în sală, pentru a gusta din plin
sfîrșitul spectacolului. A doua zi ne-am întors în
țară.

Așa cum se știe, evenimentele ce au urmat du-
pă cîțiva ani au fost dintre cele mai tragice din
istoria omenirii. Și în martie 1945, cînd hoardele
naziste încolțite de înfrîngere părăseau capitala
Austriei, barbaria lor a lovit crunt în inima vie-
nezilor, prin bombardarea și incendierea falnicului
edificiu al operei, distrugîndu-l aproape în între-
gime, așa cum loviseră în noaptea de 24 spre 25
august 1944 în inima noastră, cînd au nimicit clă-
direa Teatrului Național din București.

Reconstrucția, pe același loc, a Operei din Vie-
na a durat aproape zece ani. S-au putut repune la
locurile lor multe din comorile artistice care fuse-
seră din timp puse la adăpost, gobelinuri, tablouri,
tapiserii, cele două oglinzi mari și, menajîndu-se
tot ce s-a putut salva din ruinele edificiului istoric,
a fost complet refăcută sala, modernizate toate foa-
ierele, scena și anexele ei fiind dotate cu toată
aparatura electronică pe care tehnica modernă a
inventat-o în acest scop.

Într-o seară din noiembrie a anului 1955 stăteam cu urechile și sufletul lipite de difuzorul aparatului de radio : Viena transmitea în lumea întreagă marea ei bucurie — inaugurarea noii clădiri a bătrânei instituții, prima ridicare de cortină, primul spectacol în casa ei cea nouă. Ascultam înfiorați relatările crainicilor, care povesteau, cu glasul strîns de emoție, cum zeci de mii de cetățeni ai orașului, cu făclii aprinse în mîini, stau nemișcați în jurul clădirii și pe toate străzile din apropiere, urmărind prin megafoanele instalate peste tot desfășurarea evenimentului. Ascultam, împreună cu dînșii, pe comentatorii care căutau să dea cît mai multe amănunte înainte de începerea spectacolului : „Iată în loja din dreapta pe Arturo Toscanini, în cea de alături e Bruno Walter ; iată-i și pe Piccaver, pe Lotte Lehmann, pe... și pe... și pe..., sosiți din toate colțurile lumii !” Și, după cîteva minute : „Acum se sting luminile, încet, încet de tot, iar marele nostru Karl Böhm a venit la pupitru — ascultați aplauzele !”

Apoi, în tăcerea plină doar de bătăi de inimă, primele acorduri din *Fidelio* de Beethoven.

BERLIN, DRESDA, LEIPZIG

Doriseam cu înfocare-să trăiesc în lumea fermecată a muzicii printr-o carieră pianistică temeinic pregătită. Dar medicii consultați mereu și mereu pentru vederea mea deficitară m-au avertizat că, răul fiind ireversibil, la un moment dat voi fi nevoit să abandonez.

Nu mi-a fost ușor, dar tinerețea și optimismul m-au sprijinit să lupt în alt fel, fără a schimba direcția. Sfătuit de buni prieteni m-am decis, pentru început, să urmez seria de cursuri libere și seminarii ale unui conservator particular din Berlin, din ale cărui prospecte constatasem multe contingente cu preocupările mele.

Berlinul nu-l văzusem încă, ceea ce era un punct de atracție în plus, adăugat faptului că aveam acolo o mătușă și un văr cu care întrețineam strânse legături prin corespondență. Le-am scris imediat și răspunsul lor prompt nu numai că îmi lăuda intențiile, dar cuprindea și îmbietoarea invitație de a locui tot timpul șederii mele la Berlin la dînșii. Era mai mult decât sperasem și mărturisesc că au fost factorul cel mai remontant pentru mine, în

perioada dificilă pe care o traversam. Amintindu-mi de ei, îmi sîngeră sufletul de imensa durere pe care am resimțit-o în preajma izbucnirii războiului, cînd am primit de la ei o scrisoare, care avea să fie ultima : era un sfîșietor rămas bun pe care și-l luau de la noi, căci auziseră că în curînd vor fi deportați într-unul din lagărele naziste de gazare ! Fără vină și fără drept de apărare !

Pe la sfîrșitul lui august 1928 părăseam Bucureștiul și, după vreo treizeci și șase de ore de drum, luam primul contact cu interesanta și mai curînd impunătoarea decît calda metropolă. Familia mea locuia în cel mai nou cartier al orașului, aproape de cunoscutul bulevard Kurfürstendamm, cu magazinele sale elegante și restaurantele luxoase în frunte cu „Kempinski“, cu Gedächtniskirche — catedrala în stil modern, cu snobul „Café am Zoo“, din preajma imensei grădini zoologice.

Berlinul celei de a treia decade a secolului nostru atinsese prin bogăția, prin varietatea și prin îndrăznelile vieții sale culturale și artistice, puncte de apogeu. Era orașul spre care își îndrepta privirile o rafinată intelectualitate creatoare și consumatoare de artă de prim rang, urmărind cu interes lansarea de noi opere și de proaspete celebrități în arta interpretativă. Unul din oamenii zilei era Max Reinhardt care, în plină glorie, împărțindu-și activitatea din Viena cu cea berlineză, conducea aici două teatre. O altă personalitate a lumii regizorale era Erwin Piscator, teoretician și inițiator progresist al aducerii pe scenă a evenimentului politic. Era epoca în care Bertolt Brecht și Kurt Weill au prezentat cu un succes fantastic „Opera de trei parale“.

Mulți din actorii care jucau pe scenele Berlinului erau în același timp vedete și ale filmului german, în mare expansiune și el, vedete pe care le știam și eu din filmele văzute la București, ca splendida Lil Dagover, Albert Bassermann, Fritz Kortner. Mi-a făcut enormă plăcere să văd un spectacol cu *Olympia*, noua piesă a lui Franz Molnár, avînd-o ca protagonistă pe soția sa, Lilly Darvas, alături de Otto Walburg; am admirat-o pe Elisabeth Bergner în *Ioana d'Arc* și *Romeo și Julietta* în compania lui Franz Lederer, pe Fritz Masary și foarte marele Max Pallenberg într-o strălucitoare montare a operetei lui Offenbach *Frumoasa Elena*. Pe Pallenberg l-am văzut și într-o foarte reușită reprezentație cu *Topaze* de Marcel Pagnol, sub sugestivul titlu german de *Das grosse ABC* — Marele ABC.

Cele trei teatre de operă, mereu luate cu asalt, prezentau, pe lîngă lucrările din repertoriul clasic permanent, spectacole de avangardă, ca *Wozzeck* de Alban Berg, *Așteptare* de Schönberg, o mimodramă într-un act cu un singur personaj, *Oedipus Rex* de Stravinsky, *Cardillac* de Paul Hindemith.

Ajutat de norocul de a fi găsit în Richard Tauber, tenorul în vogă al timpului, un colaborator ideal, Franz Lehár înlocuia opereta conților și a conteselor cu opereta-biografie, stabilindu-și cartierul general la Metropol Theater. Aici am asistat la premiera operetei *Friederike*, un episod melodramatic din tinerețea lui Goethe. Nimeni n-a fost șocat de faptul că Lehár a pus pe muzică versuri ale lui Goethe, ca *Heidenröslein* — Trandafirul de cîmp, folosite și de Schubert în splendidul său lied cu același titlu. Grosses Schauspielhaus prezenta

tot operele, însă cu montări de mare fast, cum erau grandioasele puneri în scenă ale lui Erik Charell *Calul bălan* sau *Casanova*.

Într-un teatru mai mic am văzut așa-numita revistă de cameră de răsunător succes *Das bist du!*, adică „Acesta ești tu, spectatorule!” a unui tânăr novator în materie de muzică ușoară, pianistul și proaspătul compozitor Friedrich Holländer, ajuns apoi vedetă la Hollywood, care se instala cu o mică formație orchestrală într-un colț al scenei, dirijînd de la pian întregul spectacol.

În două localuri din Berlin, publicul se îmbulzea la fel ca la cele mai de seamă spectacole: erau cele în care concertau două formații de café-concert de faimă mondială, conduse de Dajos Béla și, respectiv, Marek Weber, ale căror discuri se epuizau în cîteva ore de la punerea lor pe piață. Era însă cu adevărat vorba de o muzică ușoară de un nivel care-i permitea a se numi artă, — muzicalitate distinsă, armonii inedite splendid gîndite, evitarea stridențelor sau a efectelor dubioase. Probabil că, datorită interpretării de care s-au bucurat, multe șlagăre lansate de aceste două orchestre au străbătut cu ușurință deceniile, fiind preluate și astăzi de ansamblurile simfonice de muzică ușoară, cum au fost *Jalousie*, *Ramona*, *Ich küsse Ihre Hand*, *Madame*.

Mai erau concertele date de duo-ul alcătuit din renumiții pianiști și compozitori francezi Jean Wiener și Clément Doucet, specialiști în parafraze pe motive de arii de operă, operetă, valsuri sau improvizații și obișnuind să rămînă pe scenă, la perseverența cerere a auditoriului, mult după terminarea concertului. La fel ca și Peter Kreuder, în

formație de trio — pian, baterie și contrabas, cu piesele lui de muzică ușoară, cuceritor ritmate și extrem de relaxante, și prin faptul că erau tot timpul cîntate aproape în surdină.

Recitalele și concertele de muzică de cameră se țineau la „Beethovensaal” și la „Singakademie”, iar cele de largă respirație ca și cele simfonice, la „Philharmoniesaal”, dirijate fiind de Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Oscar Fried sau Otto Klemperer.

Succinta schiță a Berlinului cultural și de agrement creionată pînă acum are nevoie de o completare. Mă refer la o foarte interesantă inițiativă a municipalității orașului și anume, aceea de a reuni într-o imensă clădire cu multe etaje din centrul Berlinului „reprezentanțe” folclorice — muzică, dans, costum, decorație și gastronomie, — ale diverselor regiuni ale țării și ale multor țări străine, sub denumirea de „Haus Vaterland”, Casa Patriei. E lesne de închipuit ce forfotă domnea peste tot, zi și noapte. Era o expoziție vie, minuțios studiată, îngrijită, elegantă, împărțită pe săli-restaurant cu denumiri corespunzătoare: rusă, românească, franceză, maghiară, spaniolă. Un adevărat labirint, o emulație între echipe de dansuri, țambale, balalaici, naiuri, tamburine, clarinete și vinurile cele mai alese. Buna dispoziție domnea peste tot și, în pofida luxului, care era și el aici de-al casei, prețurile erau foarte accesibile și serviciul ireproșabil. Dacă fugeai de gălăgie, te puteai retrage în micul și tihnitul salon turcesc, discret luminat, cu covoare moi și divane joase pline de perne. Aici puteai sorbi pe îndelete o „turcească” autentică, fabricată și servită de un bătrîn cafegiu, cu fes bi-

neînțeles, în fum de narghilea, menită să-i trezească din somn pe cei adormiți, sau să-i îmbie la visare pe cei treji. Foarte cercetată era imensa sală a Rinului unde, pe o scenă adâncă, izolată de sală printr-un geam mare, era plantată o vie cu butuci adevărați, scăldată în soare, pe malul Rinului. Se vedeau și vaporase alunecând pe apă. La fiecare oră, cerul se întuneca și, în bubuituri de tunet, se pornea o ploaie torențială de câteva minute, după care ieșea din nou soarele. Și din nou pornea zumbetul exclamațiilor și al comentariilor, făcute în toate limbile pământului.

Înarmat cu o documentație bogată, am vizitat și Dresda, într-o scurtă excursie, de numai două zile, pe care mi-o puteam permite. După o călătorie de două ore cu trenul, coboram în splendidul oraș de pe Elba, cu atmosfera sa idilică, atît de contrastantă față de cea a Berlinului.

Firește, m-am dus întîi la faimoasa Galerie de Artă, cu picturile lui Rafael, între altele emoționanta Madonă Sixtină, expusă singură, pe o draperie de catifea purpurie, într-o săliță separată; minunat luminate, picturile lui Tizian, Veronese, Rembrandt, Poussin, Watteau, ale reprezentanților școlii germane de pictură veche și contemporană. Palatul Zwinger l-am „conspectat” cam în fugă. Dar am admirat îndelung, în muzeul denumit „Grünes Gewölbe”, frumoasele colecții de bijuterii și obiecte împodobite bogat cu pietre prețioase: coroane, bastoane, sceptre, cordoane, eșarfe. Din păcate, nici în prima și nici în a doua seară n-a fost chip să obțin un bilet la operă. Spectacolele erau

date în abonament, iar puținele locuri rămase fuseseră vândute cu săptămîni înainte.

A doua zi am făcut o plimbare în împrejurimile orașului. Am pornit-o de dimineață, cu un tramvai, spre localitatea „Weisser Hirsch”, situată pe un deal într-o pădure seculară, unde am vizitat imensul complex sanatorial de boli de nutriție, de reputație mondială. De aici, cu un trenuleț pe roți dințate, am coborît pînă pe malul Elbei, la debarcaderul din Loschwitz, de unde am luat un vaporeț pentru o legănare de două ore pe apele marelui fluviu, cu o scurtă escală pentru un pelerinaj la casa de vară a lui Weber, unde se pare că și-a petrecut el orele cele mai frumoase ale agitatei sale vieți.

„Terminat la Hosterwitz, la...” Manuscrisele multor lucrări ale lui Carl Maria von Weber, ca *Euryanthe*, *Der Freischütz*, *Invitația la dans*, se încheie cu indicația de mai sus, care precede data terminării lor; și aceste locuri le vizitam eu acum. Hosterwitz este o mică așezare viticolă; pe o colină se află o casă simplă cu etaj, care a servit timp de cîțiva ani ca locuință de vară a familiei compozitorului; e construită în stil Biedermeier, în mijlocul unei grădini pline cu flori. Asta se întîmpla în perioada activității febrile a lui Weber ca director al teatrului național și al concertelor simfonice și religioase, de fapt el conducea toată viața artistică a Dresdei. La Hosterwitz, în mijlocul familiei și a numeroși musafiri întotdeauna bine primiți de ospitalierele gazde, muzicianul cu sănătatea destul de șubredă venea să se odihnească, să respire cu nesaț aerul curat, să-și mîngîie ochii cu admirarea naturii încîntătoare din jur și... să com-

pună, uneori chiar opt ore pe zi. Se povestește că, spre a parcurge cît mai repede distanța de la Hosterwitz la Dresda, Weber, ca exponent ce era al protipendadei timpului, își avea propria lui trăsură cu doi cai, a cărei viteză puneă de multe ori în primejdie viața pietonilor neatenți.

Nu departe de Hosterwitz se vede și silueta elegantului castel de vară de la Pilnitz, clădit în stil de pagodă chinezească.

Cînd am coborît din vaporeșul cu care mă reîntorceam spre Dresda, umbrele serii estompau întreg peisajul în acompaniamentul clipocitului liniștit al valurilor Elbei.

O dimineată însorită de duminică m-a îmbiat să părăsesc din nou Berlinul, pentru o vizită, la Potsdam. Pe peronul gării lume multă, grăbită, o agitație care trăda o întîmplare mai specială. Într-adevăr, într-un colț al peronului am zărit un grup de persoane ținînd în mînă cutii de vioară, de violoncel, de instrumente de suflat. Am aflat astfel că Filarmonica berlineză pleca și ea la Potsdam, unde avea să dea, în după-amiaza aceleleași zile, un concert sub bagheta lui Otto Klemperer. Dirijorul, cu toată severitatea lui de pomină, era foarte iubit de toți instrumentiștii; nevrînd să facă notă aparte refuzase mașina care i se pusese la dispoziție, preferînd să vină și el cu trenul. A luat loc, cu vreo trei orchestranți, chiar în compartimentul în care mă aflam și eu. Trecînd repede peste stînjeneala începutului, convorbirea animată care s-a pornit între toți cei prezenți s-a transformat ușor într-un fel de interviu luat lui Klemperer, pen-

tru a afla cît mai multe din tainele unei profesiuni atît de discutate cum este dirijatul.

Un fluierat scurt și strident al locomotivei ne-a amintit că, peste cîteva minute, ajungeam la capătul călătoriei. Ne-am luat rămas bun din tren, căci drumurile noastre se despărteau: muzicienii, așteptați de organizatorii locali, urmau să fie duși imediat la sala de repetiții, iar eu — făcînd cu ochii minții o nouă voltă inversă în ani spre a mă pune în atmosfera timpului, mă pregăteam pentru întîlnirea cu mica bijuterie a artei germane de la mijlocul veacului optsprezece, care este palatul „Sanssouci” (cu această ortografie a fost preluat din denumirea lui în limba franceză de „Sans Souci”).

Însuși numele său, care înseamnă „Fără grijă”, traduce intenția regelui Prusiei Frederic al II-lea de a-și construi aici un refugiu intim, unde să poată scăpa din cînd în cînd de fastul curții oficiale. Palatul este construit în stilul Rococo al timpului, are un singur etaj și încăperi puține, relativ nu prea mari. Se află pe o colină în terase, cinci sau șase la număr, cred, pentru plantarea viței de vie. În general, dispoziția camerelor și a atenanșelor, ca și majoritatea decorațiilor exterioare și interioare, tind să accentueze caracterul de „conac de vie” de dimensiuni regale — al încîntătoarei clădiri. Totul trădează bunul gust, de la cariatidele care împodobesc ferestrele înalte, pînă la plafoanele pictate, stucaturile aurite pe teme mitice, sculpturile în piatră și marmură.

Înainte de a intra în parc, ghidul ne-a arătat la colțul străzii o micuță moară de vînt, intrată în legendă, amintindu-ne povestea pe care o știam din școală: se pare că între modestul proprietar al a-

cestei mori și rege s-a pornit un conflict pentru terenul pe care era moara, teren de care constructorii palatului aveau nevoie. Dar morarul n-a putut fi convins în nici un chip să-și părăsească pământul strămoșesc. Drept care moara a rămas intactă și la locul ei pînă în zilele noastre! Cel puțin așa povestesc localnicii cu mîndrie.

De la poalele colinei, palatul abia se zărește. Pe măsură ce urci treptele teraselor, împodobite cu statui, fîntîni arteziene și oglinzi de apă, el devine din ce în ce mai vizibil, desfășurat în lățime, cu intrarea centrală arcuită, surmontată de o splendidă cupolă.

Camerele sînt legate între ele prin galerii, pline de picturi și statui. Încăperile sînt primitoare, luminoase, calde, gîndite doar pentru desfătare și comoditate. Candelabrele de masă și de plafon, vasele, canapelele, fotoliile, comodele, paturile cu plog, bibliotecile, consolele cu obiecte de artă, nefiind pierdute în spații imense, ca în majoritatea palatelor, te lasă să te apropii de ele ca să le poți vedea mai bine, ca să le poți admira linia, migala și fantezia cu care sînt încrustate. Toate materialele care pot sluji la făurirea de frumos au fost utilizate; iar porțelanurile din manufacturile franceze și germane se alătură armonios celor chinezești. Nicăieri nu te frapează neplăcut somptuozitatea greoaie, uneori chiar disgrațioasă, a unor locuri similare. Aici totul e plin de prospețime, de aer.

Una din încăperi este așa-numita cameră a lui Voltaire, unde filozoful francez a locuit cîțiva ani ca oaspete al prietenului și admiratorului său încoronat. Cu pereții placați în lemn de culoare galbenă cu ornamentații violete, sculpturi în lemn și

picturi, plafonul de asemenea pictat, podeaua în șah romboidal din lemn de mahon și arțar, camera mai cuprinde un bust al scriitorului, aplice și candelabre din email cu flori de porțelan, de proveniență franceză. Interesant mai e și că brocartul care îmbracă mobila este brodat cu scene din fablele lui Lafontaine.

De neuitat este și camera de muzică, cu o imensă oglindă în care se reflectă toată încăperea, pianul, pupitrul de note cu incrustații de sedef și бага, un flaut (se pare că al regelui, mare iubitor de muzică, care cânta la flaut), vase de porfir și marmură, un ceas cu muzică montat într-o casetă de lemn rar.

O neverosimil de frumoasă pardoseală, pictură din marmoră, de un colorit ireal, îți fură ochii când pășești în sala cu acest nume, încît n-am putut reține nimic din ce se afla în ea.

La încheierea cursurilor, conservatorul a oferit unui grup de studenți din care făceam și eu parte, o scurtă vizită la Leipzig, prilej de a asista și la un concert simfonic dat de Orchestra Gewandhaus sub conducerea lui Bruno Walter. Puținele ore trăite în importantul centru de cultură au constituit pentru mine un conglomerat de emoții.

Am plecat dimineața din Berlin și, după o călătorie agreabilă cam de două ore, trenul a oprit la unul din cele douăzeci și șase de peroane ale gării Leipzig, pare-se dintre cele mai mari din Europa. Înainte de prînz am făcut o plimbare cu autocarul prin oraș, plimbare punctată de nume cu rezonanță atît de cunoscută ca „Deutsche Bücherei”, imensa bibliotecă întinsă pe cîteva străzi, Thomas

Kirche, punct central al activității lui Johann Sebastian Bach, sau „Cîrciuma lui Auerbach” — trecută în nemurire de Goethe.

Concertul avea loc după masă, la Gewandhaus. Sala de concert, de o formă mai specială, perfect dreptunghiulară, cu o decorație sobră și un singur rînd de loji, mi s-a părut la început destul de rece. Dar impresia asta a dispărut odată cu începerea concertului. Programul includea, după uvertura la *Coriolan* de Beethoven, două arii de concert de Mozart, în interpretarea mezzo-sopranei vieneze Rosette Anday și Simfonia I de Gustav Mahler. Ascultam pentru prima oară capodopera lui Mahler ca și acest ansamblu omogen de faimă mondială. Aplauzele publicului se întreceau cu strigătele de „bravo” ale grupului nostru de tineri, entuziasmul nostru mai expansiv cucerind un zîmbet de mulțumire special, trimis, de dirigor în direcția unde ne aflam noi. În pauză, unul din secretarii Gewandhaus-ului ne făcuse un mic istoric al trecutului instituției și al orchestrei, una din cele mai vechi din Europa, care exista deja în formă restrînsă încă din vremea lui Bach.

Seara, după concert, copleșiți de frumusețea evenimentelor trăite, ne-am întors la Berlin.

Iar sfîrșitul primăverii berlineze, odată cu închiderea stagiunii artistice și cu vacanța școlară, a adus și pentru mine încheierea atît de frumoasei perioade de studenție în metropola germană.

DIN NOU LA VIENA

Luasem obiceiul ca, în drum spre diferite festivaluri muzicale, să ne oprim pentru cîteva zile la Viena, fie pentru a cunoaște mai îndeaproape pregătirile pe care acest mare centru artistic le făcea în vederea stagiunii ce sta să înceapă, fie pentru a întîlni pe unii din interpreții ce urmau să ne viziteze țara.

Pe la începutul lui septembrie 1934, parcurgeam într-o dimineață coridorul larg, cu birouri de o parte și de alta, al Konzerthaus-ului, din apropierea pieții Schwarzenberg. Aveam întîlnire cu violonistul ceh Vasa Pŕihoda, în biroul reprezentantului său. Cînd am intrat, tocmai se discuta despre turneul artistului în sud-estul european, în care erau incluse și două concerte în România. Cît timp s-a vorbit despre orașe, acordul a fost complet. Dar cînd s-a ajuns la programe, au apărut controverse. Pŕihoda, un magician al virtuozității scînteietoare, deci cu posibilități interpretative limitate la un anumit repertoriu, ținea acum neapărat să facă recitale cu program exclusiv Bach. Toți ceilalți care ne aflam în birou, am încercat să-i explicăm cît

este de periculos acest lucru pentru el, unanim apreciat ca unul din marii interpreți ai lui Paganini și Sarasate, Saint-Saëns, Wieniawsky sau Dvořak. Inutil — discuția s-a terminat fără concluzie. La plecare, Pŕihoda, sperînd probabil că totuși mă va convinge, ne invită pentru după-amiază la el acasă, la un ceai. Locuia împreună cu socrul său, violonistul Arnold Rosé.

Așa cum ne-am înțeles, la patru fix ne aflam în cartierul Döbling, în fața vilei de pe Pyrkergrasse 23, pe porțița căreia o plăcuță arămie bine lustruită anunța: „Hofrat Prof. Arnold Rosé”. Hofrat, consilier al Curții, titlu onorific de înaltă apreciere. Eram emoționați căci cunoșteam de mult prestigiul acestui mare muzician, de origine română, născut la Iași în 1863. Eminent interpret al muzicii clasice, întemeietorul celebrului cvartet de coarde ce-i purta numele și cu care dăduse peste două mii de concerte în lumea întreagă, el se stabilise încă din anii studenției în capitala Austriei, activînd în orchestra Filarmonicii vieneze, unde a ajuns să ocupe pupitrul de concertmaistru — pe care l-a cîstit timp de jumătate de veac. Prin talentul său, prin cultura sa, prin integritatea sa profesională, Rosé era reprezentantul ideal al prestigiosului ansamblu orchestral din care făcea parte.

Ușa ne-a deschis-o chiar seniorul casei, cu părul alb și barbă ascuțită, afabil și zîmbitor. Ne-a poftit într-un salonaș, unde am luat loc în jurul unei mese scunde alături de Pŕihoda și de frumoasa lui soție, Alma, violonistă și dînsa, conducătoarea unei orchestre alcătuite numai din femei. Vasa, cu o frunte mare anunțînd un început de chelie, cu plete abundente de un castaniu roșcat,

la ceafă, ochi mici și lentile groase, distrat, vorbea puțin, mai curînd poate pentru că nici limba germană, singura limbă străină pe care o posedă, nu o știa prea bine. În schimb Alma, plină de temperament și foarte inteligentă, a preluat conducerea discuțiilor. S-a vorbit despre turneul orchestrei ei în Scandinavia, despre viori și acompaniatori, despre București... Abia acum, „Papa Rosé”, care la șaptezeci și unu de ani încă mai muncea din plin și la Filarmonică și la Academia de muzică, reuși să întrebe, cu sinceră curiozitate :

— Ce face mult apreciatul meu prieten George Enescu ?

I-am spus că maestrul dirijase cu cîteva luni în urmă Filarmonica din București, că se pregătea să țină la Paris o serie de prelegeri despre interpretare violonistică, fără a-și întrerupe neostoita activitate componistică.

— E un mare artist, un mare muzician ! Cred că vă interesează să aflați că îl cunosc din copilărie, copilăria lui, bineînțeles, eu sînt cu optsprezece ani mai în vîrstă ca el. Trebuie să fi avut cam opt ani cînd a sosit aici pentru studii, iar eu cîntam deja de cîteva ani în orchestră. Mersese vestea prin conservator că în clasa de vioară a lui Josef Hellmesberger-Junior a apărut un „Mozart al României”. M-am grăbit să-l cunosc pe micul meu compatriot și convorbirile cu el, în dulcele grai moldovenesc, îmi făceau o plăcere nespusă. Am urmărit îndeaproape evoluția lui, făcea progrese uimitoare. Hellmesberger l-a îndrumat și spre studiul pianului, insistînd asupra concepției sale că, pentru un muzician adevărat, este de primordială importanță să știe să cînte la cît mai multe instru-

mente. Îmi amintesc de audiții în care Enescu-violonistul era acompaniat la pian de Hellmesberger ; dacă nu mă înșel, cred că au concertat și la București împreună.

După cum știți, pe la 12—13 ani, Enescu era absolvent al Conservatorului din Viena. La insistențele unui grup de admiratori, între care mă aflam și eu, a rămas în continuare cîtva timp, pentru a lua lecții de compoziție de la Robert Fuchs. Știu că și Gustav Mahler, cumnatul meu, aprecia talentul componistic al lui Enescu ; dovadă că, prin 1905 sau 1906, cînd a dirijat cîteva concerte în Statele Unite ale Americii, a inclus în unul din programe și Suita I.

— Domnule profesor, nu-i așa că ați colaborat și dumneavoastră cu Enescu, prin anii '23, în turneul pe care l-ați întreprins cu Cvartetul Rosé în România ?

— Sigur ! La București, după terminarea ciclului cu cvartete de Beethoven, am dat un concert în care am cîntat, între altele, și o piesă cu pian, anume cvintetul *Păstrăvul* de Schubert : la pian — Enescu, iar la contrabas — eminentul Josef Prunner, fostul meu coleg din orchestra Operei din Viena, pentru care România a devenit o a doua patrie. A fost o colaborare pe care nu o pot uita ! Enescu are o adevărată slăbiciune pentru muzica de cameră, un simț deosebit al cîntatului în colectiv...

— Pentru că a venit vorba de cîntat în colectiv, spuneți-mi, cînd ați intrat în Filarmonica din Viena ?

— În 1881. Anul acesta s-au împlinit cincizeci și trei de ani...

— Ați avut ocazia să cunoașteți personalități muzicale ale acelei epoci, de pildă pe Brahms...

— Desigur. Am cîntat în orchestră cînd s-a dat în primă audiție, sub Hans Richter, cea de a treia simfonie a lui Brahms, în prezența compozitorului. Avea mulți adversari, în frunte cu Wagner, dar și mulți prieteni — Schumann, Johann Strauss, Dvořák care, îmi amintesc, a venit special de la Praga la înmormîntarea lui Brahms, ținînd pînă la cimitir una din panglicile sicriului.

— Dar Gustav Mahler ?

— Ce personalitate ! Ca dirijor, îl consider și astăzi printre cei mai mari, căuta perfecțiunea pînă la obsesie. Dar a fost și un excelent conducător. Ca director al Operei de Stat din Viena, în decurs de numai zece ani a adus o concepție modernă și o înprospătare de asemenea anvergură în toate compartimentele acestei instituții, încît se consideră, pe drept cuvînt, că a înscris cea mai glorioasă epocă din întreaga ei istorie.

— S-a stins din viață tînăr...

— O da, la cincizeci și unu de ani. Acest om în permanentă agitație, avea o sănătate foarte precară, din cauza vieții grele, a lipsurilor, a sărăciei din anii copilăriei și ai tinereții. A trăit împreună cu părinții și cei zece frați și surori într-o căsuță insalubră. N-ar fi putut urma conservatorul dacă unul din profesori, care-l aprecia în mod deosebit, nu i-ar fi plătit taxele. În anii de studenție a locuit într-o mică odăiță unde-și împărțea patul cu un alt coleg nevoiaș, Hugo Wolf. La nouăsprezece ani Mahler compunea deja lieduri. Le scria noaptea, ziua era prea ocupat. Și atunci, ca să nu-l deranjeze, Hugo Wolf dormea pe o bancă de pe Ring. Cînd

compunea Wolf, sigur că Mahler își muta reședința în stradă. E ușor de înțeles că aceste lucruri lasă amprente.

— Ce dirijori ați cunoscut, domnule profesor, de-a lungul atât de îndelungatei dumneavoastră activități de pupitru prim al Filarmonicii ?

— Mulți, foarte mulți, pe toți cei mari ! Pentru că trebuie să ții seama că, concomitent cu rolul nostru de orchestră și a Operei, am acoperit, chiar de la înființarea lor, necesitățile orchestrale ale Festivalurilor Internaționale de la Salzburg. Avem, apoi, foarte multe deplasări, europene și extraeuropene, ca și enorm de multe înregistrări pe disc. Aceasta este de fapt principala noastră sursă de venituri : în afara simfoniilor marilor clasici, de pildă, am gravat aproape în întregime creația lui Johann Strauss și milioanele de plăci de patefon cu muzica acestui copil al Vienei au invadat literalmente discotecile globului. Uneori am cântat și sub baghete mai puțin strălucite, mai ales în perioada războiului, când noi țineam să nu ne încetăm activitatea. Bineînțeles că umorul băieților noștri din orchestră avea prilej să se manifeste din plin în asemenea cazuri și să pună în circulație replici ca acestea : „Ce dirijează diseară maestrul X ?” — „E greu de recunoscut ce dirijează maestrul X, însă noi — asta e sigur, cântăm a cincea de Beethoven !”

Convorbirea noastră a fost întreruptă de servitul ceaiului. Dar n-am apucat să iau bine prima înghițitură, că „Papa Rosé” îmi adresează, ca o torpilă, întrebarea :

— Și în legătură cu recitalele lui Vasa, așa e că ți-a propus să cânte toată seara Bach ?

Luat prin surprindere, am făcut o mină care a produs ilaritate. Eram tare încurcat. Fără să aştepte răspunsul meu, Rosé a înţeles.

— Şi dumneata eşti de acord?!

— Fireşte că nu pot fi de acord, a trebuit să mărturisesc. Publicul nostru, atunci când are ocazia rară să-l audă pe Vasa Pŕihoda, e convins că va găsi în program *Concertul nr. 1* de Paganini, sonata *Trilul diavolului* de Tartini, *Romanţa andaluză*, *Cîntecele lăutăreşti* sau *Zapateado* de Sarasate şi atîtea altele din marele repertoriu de virtuozitate. Sînt foarte încurcat...

— Ai perfectă dreptate. Lucrurile trebuie puse la locul lor.

Mi-am îndreptat atunci privirile spre Pŕihoda. Probabil că îl costa foarte mult această luptă cu sine însuşi, în care vizita noastră nu adusesese contribuţia sperată de dînsul. Era încordat la limită şi, cunoscînd temperamentul său artistic furibund, mă temeam de vreo izbucnire penibilă. Dar n-a fost aşa. A acceptat să renunţe la Bach şi să vină la Bucureşti cu programele sale obişnuite. Iar atmosfera plăcută nu a fost întunecată de nici un nor.

După două ore de convorbire densă, conduşi pînă la porţiţă de întreaga familie, am simţit nevoia să ne întoarcem la hotel pe jos, ca să putem medita nestînjiţi la cele două figuri de artişti, la cele două lumi pe care le avusesem în faţă; de o parte solistul-concertist, alintat de aplauze, închipuindu-şi că este infailibil, că îi este permis orice capriciu; la extrema cealaltă, artistul integru, muzician total, care a renunţat la solistică în favoarea acelei arte atît de pretenţioase care îţi cere să-ţi păstrezi personalitatea, integrîndu-te, topindu-te în acelaşi

timp în ansamblul instrumental, simfonic sau de cameră; ansambluri cu atît mai valoroase, cu cît mai buni sînt interpreții care le compun, devenind acele instrumente cu sonoritate nobilă, strălucitoare, elevată — adevărate personalități, ca această plină de tradiții Filarmonică vieneză.

În martie 1938, la șaptezeci și cinci de ani, Arnold Rosé a fost nevoit să-și smulgă rădăcinile adînc înfipse, timp de șase decenii, în orașul de pe malul Dunării albastre, să-și ia cîteva valize și să-și părăsească prieteni, casă, amintiri... S-a refugiat la Londra, căci urgia nazistă se năpustise asupra Austriei. S-a stins în 1946, dar a făcut muzică pînă în ultimele clipe ale vieții!

SALZBURG

De mulți ani încoace, numele orașului Salzburg se împletește cu două imagini din lumea muzicii; cea a locului unde s-a născut, a cîntat, a compus și a trăit — cu pauze îndelungate — o parte din viața sa atît de zbuciumată, Mozart. Este o faimă care durează de aproape două sute de ani, dar care s-a statornicit mult după ce trupul tînăr, chinuit de lipsuri și boală, răpus de moarte, al firavului geniu, și-a găsit „ocrotirea” supremă în ospitaliera groapă comună a săracilor dintr-un cimitir vienez, neidentificabilă nici astăzi.

A doua imagine este cea a unui Salzburg mai aproape de noi: sînt doar vreo șase decenii de cînd orașul a dat numele său faimoaselor Festivaluri internaționale de muzică, inaugurate la începutul anilor douăzeci.

Dar Salzburgul și bogata sa tradiție de viață culturală și artistică sînt cu mult mai vechi. Pe la mijlocul secolului al paisprezecelea cronică orașului consemnează numele primului compozitor cult: un călugăr de la curtea episcopală, care scrie cîn-

tece liturgice, dar și canoane vesele și lirică de dragoste.

Așezat în Tirolul austriac pe ambele laturi ale tumultuosului Salzach, într-o regiune în care, în ne-numărate lacuri alpine, adânci, se oglindesc — colorându-le în verde intens — păduri bogate, într-o depresiune la poalele Alpilor străjuită de piscuri semețe pe care magnații religioși și laici ai vremurilor de mult trecute și-au construit masive cetăți de refugiu sau palate somptuoase, Salzburgul a fost dintotdeauna un loc de atracție pentru diverse pături sociale. Veneau aici nu numai constructorii și artiștii austriaci, dar și vecinii lor aflați în imediata apropiere, italieni și germani, colaborarea lor fructuoasă putînd fi admirată la tot pasul, în armonioasa îmbinare a bisericilor cu piețele largi și fîntînile pline de fantezie, în soliditatea și frumoasa ornamentație a încăpătoarelor case de locuit cu mai multe etaje, în echilibrul dintre arhitectură și tulburătorul peisaj natural înconjurător. Ținînd seama că orașul a fost condus timp de peste un mileniu de reprezentanți ai papalității, nu mai frapează numărul mare de catedrale și biserici, ci mai curînd cel al teatrelor și al instituțiilor de învățămînt.

Pe la sfîrșitul secolului al șaisprezecelea, teatrul popular — atît cel al orașului cît și cel al întregii regiuni — este bine consolidat. Concomitent se dezvoltă și cel jucat de elevii școlilor episcopale și de studenții universitari. La acestea se adaugă un mare număr de procesiuni religioase ocazionale care, cu fastul lor, cu carele lor alegorice, cu muzica și costumația bogată, erau adevărate spectacole în mișcare.

Dar Salzburgul lui Mozart și al Festivalurilor internaționale a pătruns în cele mai fine nervuri ale tradiției orașului. Toate vechile puncte de referință au căpătat un plus de semnificații ; ele nu mai pot fi evocate fără a releva și strălucirea pe care cele două imagini despre care am vorbit la început le-au lăsat în structura lor cea mai intimă. Nu mai poți vorbi de frumusețea unor vechi parcuri sau săli de spectacol fără a face o remarcă, fie ea și fugitivă, despre spectacolele sau concertele pe care le adăpostesc acum, nu mai poți parcurge străzile înguste ale bătrânului burg fără a evoca momente din mărturia lor mută asupra trecutului, fără să spui, de pildă : Getreidegasse, pe strada asta se află casa în care s-a născut Mozart...

Întîlnirile noastre cu Salzburgul au fost numeroase în timpul Festivalurilor. După ce vreo doi sau trei ani la rînd ne-am convins de dreptatea celor care ne avertizaseră să nu ne încercăm norocul de a găsi bilete sau găzduire fără a ni le fi asigurat cu luni de zile înainte, în anii 1936 și 1937 am gustat din plin cele de două ori cîte trei săptămîni organizate din timp, din toate punctele de vedere.

Dar și opririle fugitive, de o zi între două trenuri, au avut un farmec aparte. Am fost într-o mulțime de locuri unde nu aveam nevoie de bilet de intrare și, în schimb, puteam sta după pofta inimii. O enumerare a lor nu ar avea sens, însă asupra cîtorva nu se poate să nu ne oprim, căci ele sînt însăși esența acestor locuri.

Deîndată ce întrebi pe un localnic unde este Getreidegasse, el știe că te duci să vizitezi muzeul instalat în casa în care s-a născut Mozart, în,

tr-unul din cartierele cele mai vechi ale oraşului. Este o stradă gălăgioasă, un străvechi vad comercial, cu clădiri masive ce prezintă toate caracteristicile stilistice ale construcţiilor din acel timp. Ajuns aici, nu ai nevoie să mai ceri lămuriri : întotdeauna pe trotuarul opus se află grupuri de turişti privind în sus, arătînd cu degetul spre cele trei ferestre de la al treilea cat, ale apartamentului unde au venit pe lume cei şapte copii ai familiei muzicianului Curţii Leopold Mozart, din care repede au rămas în viaţă doar doi, o fetiţă şi un băieţel : Nannerl şi Wolferl.

Ceea ce e frapant la aceste case cu frontul îngust spre stradă, cu faţada împodobită cu firme medievale, sînt intrările lor înalte, boltite care, în majoritatea cazurilor servesc în acelaşi timp şi de pasaje de trecere în strada paralelă din spatele casei. De cum intri în casa scării, întunecoasă şi destul de incomodă, şi pe măsură ce urci treptele uzate, te cuprinde fără să vrei o undă de duioşie şi de emoţie. Din coridor pătrunzi, printr-un antreu, în cele trei încăperi, nu prea mari, nu prea luminoase, care alcătuiesc apartamentul. Se pare că din camera de la mijloc, dinspre curte, prin a cărei unică fereastră se văd turlile minunatei biserici construite pentru universitarii oraşului —^o Kollegienkirche — a trimis lumii primul său zîmbet şi şi-a trăit o parte din copilăria atît de scurtei sale vieţi unul din cei aleşi, pentru care încă nu s-au putut inventa calificativele cele mai elocvente. Zidurile acestea groase şi mohorîte i-au auzit gînguritul de copil, au vibrat la primele lui străduinţe de a-şi deprinde degetele micuţe cu clapele

clavecinului și strunele viorii, au adăpostit primele lui încercări, primele lui reușite componistice...

Și ochii încep să înregistreze comorile muzeului: clavicordul cu clapele de ivoriu îngălbenit, pianul de concert de construcție vieneză, cu clapele de jos negre și cele de sus albe și cu pedală de genunchi, prima lui vioară, mică, un ceas de aur de o lucrătură splendidă, un inel cu diamante și alte pietre prețioase — daruri ale unor capete încoronate, medalioane, tablouri de familie, portrete ale unor personalități ale timpului; apoi caietele de exerciții muzicale ale elevului sîrguincios și dezghețat, scrisori trimise părinților și soarei din călătoriile sale, cu punctări glumețe, jocuri de cuvinte, ironii, dar predominînd preocupările profesionale; nenumărate mărturii ale admirației pe care o suscita, amintiri de prin țări străine, afișe...

Un amănunt pitoresc îl adaugă bucătăria apartamentului, situată de partea cealaltă a coridorului, cu plita ei zidită, mare, cu cîteva obiecte de uz casnic care au aparținut familiei.

Extrem de interesantă, oferind o documentație artistică și științifică în același timp despre creația pentru scenă a lui Mozart, este acea aripă a clădirii care adăpostește expoziția permanentă de diorame după montările care s-au făcut de-a lungul anilor în lumea întreagă. Sînt zeci și zeci de casete, cu scene mobile și turnante, redînd la scară miniaturală personaje, decoruri, costumație, episoade întregi cu lumini, reflectoare, culise, mașinării, uneori versiuni diferite ale aceleiași opere la același teatru, în funcție de evoluția rezolvărilor regizorale sau a concepției asupra lucrării. Sînt realizări,

neînchipuit de îngrijite și de minuțioase, care permit studii comparative în cercetarea pe plan mondial a teatrului liric în general.

Doar la câteva minute de Getreidegasse se află un patrulater neregulat în care sînt cuprinse măiestroasele clădiri legate între ele de piețe largi, care aveau să atragă atenția ctitorilor Festivalului.

În piața ce-i poartă numele, faimosul DOM, catedrala impunătoare cu fațada de marmoră albă, cu statui imense, cu cupola bogat decorată, cu fresce și sculpturi interioare de o rară frumusețe, găzduiește în fiecare an pe treptele și platforma largă de la intrare reprezentația cu care s-a inaugurat, în anul 1922, seria Festivalurilor: un spectacol de teatru în aer liber, *Jedermann* — tragedia filozofică a lui Hugo von Hofmannsthal în regia lui Max Reinhardt. A fost o montare de răsunet, în care regizorul a subliniat ambianța stranie a decorului natural cu efecte sonore impresionante venind din cupola Domului — dangăte, de clopote și sunetele orgii. În incinta acestei catedrale cu o acustică impecabilă au loc concertele de muzică religioasă.

În spatele Domului se află vasta clădire a Palatului Rezidențial, fostă reședință episcopală construită în mai multe etape, cu o multitudine de saloane elegante, săli de spectacol, colecții rare.

În cele două piețe spațioase care dau perspectivă clădirii, Residenzplatz — cu o imensă fîntînă arteziană în stil baroc, cu cai focoși ce aruncă puternice jeturi de apă pe nări, și Mozart Platz — cu o statuie a compozitorului, lumea așteaptă la ore fixe melodia argintie pe care o produce jocul de clopote instalat într-un turn al palatului.

Printr-un portal în formă de arc de triumf se intră într-o curte interioară unde, la flacăra pîlpîindă a unor lumînări prinse de pupitrele muzicienilor și ferite de vînt de niște cupe de sticlă, orchestra simfonică locală cîntă seara serenade de Mozart, sub conducerea lui Bernard Paumgartner, unul din principalii inițiatori și animatori ai Festivalului, cercetător și cunoscător de faimă mondială a operei lui Mozart.

Nu pot lipsi din aceste evocări fugitive alte două vechi săli de spectacol: celebrul Teatru de marionete și Teatrul orășenesc, cu reprezentații de cea mai bună calitate; de asemenea, nici cele două scene în aer liber, dintre cele mai vechi ale Europei Centrale: cea din minunatul parc al castelului Hellbrunn, cu statuile și jocurile sale de apă, care este de fapt o scenă naturală săpată în stîncă, unde s-au dat reprezentații de operă încă pe la începutul secolului șaptesprezece; iar cu o sută de ani mai tîrziu, Salzburgul căpăta o nouă podoabă: ca semn al dragostei pe care o purta unei frumoase fiice a orașului, cu care a avut cincisprezece copii, un atotputernic prelat al timpului i-a construit un castel de vis, Mirabell, cu grădini de poveste, în care se află o multitudine de grupuri statuare, un colț al piticilor cu fizionomii ciudate, fantastice, și, nespus de frumoasă, o scenă de teatru în plin decor natural.

Marile spectacole ale Festivalului se desfășurau în două săli: reprezentațiile de operă și unele concerte — la Festspielhaus; iar la Mozarteum — numai concerte. Festspielhaus, o clădire sobră, construită prin anii 1920 pe locul unei școli de călărie de iarnă și a grajdurilor Curții, are o capacitate

cam de 1 600 locuri, scenă nu prea comodă pentru montări mari și o acustică deficitară. Mozarteum este o clădire vastă, cu deschidere largă spre parcul Mirabell și spre Salzach, gândit a fi o ofrandă adusă amintirii lui Mozart, vieții și operei sale. Potrivit destinației ce o are, lăcaș de învățatură și gazdă de concerte, Mozarteum se compune din două părți distincte: prima adăpostește sălile de clasă ale Conservatorului, biblioteca, săli de repetiție, o secție de cercetări ale operei lui Mozart, ca și sediul Fundației internaționale cu același nume. Tot aici se află o prețioasă colecție de manuscrise și o mică sală de concerte, intimă, numită Sala vieneză, cu o orgă cu 36 de registre și două manuale. Intrarea este străjuită de două figuri de bronz supradimensionate, reprezentând muzica veselă și muzica serioasă, și de statui simbolizând tempii muzicali Allegro, Andante, Alla marcia și Minuetto. A doua parte a Mozarteumului este Sala mare. Intrarea se face direct din stradă, printr-un hol dominat de o statuie în mărime naturală a lui Mozart, ca *Apollo Protectorul Muzelor*. O scară luminoasă, frumos decorată, duce în sala propriu-zisă, ale cărei tapiserii și fotolii confortabile, ca și întreaga ornamentație aerată, de un colorit vesel și armonios, dau o senzație de neînchipuită plăcere, tabloul culminând cu orga mare din fundul scenei, cu patru manuale și optzeci de registre.

Concertele simfonice, ca și partea orchestrală a spectacolelor de operă, erau susținute de Filarmo-nica din Viena, sub conducerea celor mai renumiți dirijori din lume, ca Arturo Toscanini, Bruno Walter, Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler, Hans Knapertsbusch. Spectacolele de operă erau singu-

rele care se repetau de cîteva ori în decursul sta-
giunii. În felul acesta am putut vedea nu numai
Flautul fermecat, *Don Giovanni* și *Nunta lui Figa-
ro* de Mozart, dar și *Fidelio* de Beethoven, *Falstaff*
de Verdi, *Cavalerul rozelor* și *Electra* de Richard
Strauss, *Maestrii cîntăreți* de Wagner, *Euryanthe*,
de Weber, *Orfeu și Euridice* de Gluck. Distribuții-
le, regia, scenografia și costumele, baletetele și corul
înmănunchiau artiști din cele patru colțuri ale
lumii, reuniți doar după criteriul măiestriei lor.

A stabili o ordine valorică a unor asemenea
spectacole e, firește, o încercare sortită eșecului.
Mereu aveai impresia că cel din urmă admirat era
și cel mai bun, cel care se ridicase pe culmea
desăvîrșirii. Iar o tentativă de a le descrie s-ar
traduce printr-o înșiruire de superlative care să se
repete, fără a putea da nici pe departe imaginea
dorită. Asupra cîtorva din ele va trebui să reve-
nim totuși, pentru că au reușit să ne dea un sur-
plus de emoție, la un grad pe care nu-l poți atinge
de multe ori în viață.

*

În 1936 soseam la Festival ca spectatori cu de-
pline drepturi, pe baza biletelor cumpărate la
București, încă din luna ianuarie (pentru iulie-au-
gust), și cu capul doldora de un imens bagaj docu-
mentar legat de spectacolele la care urma să asis-
tăm. Locuința ne-o alesese din timp un pasionat
cunoscător al locurilor și bun prieten al nostru, vio-
loncelistul Emanuel Feuermann, care a venit să ne
ia de la gară în impozanta sa mașină, un Buick gris,
cu care am făcut și multe plimbări frumoase în
compania adorabilei sale soții. Ne-a instalat la o

gazdă particulară, la etajul întâi al unei clădiri vechi, într-o cameră curată și confortabilă, cu mobilă din lemn de brad, în care își prelungea parcă parfumul înțepător pădurea care ajungea pînă în spatele casei. Eram pe Linzergasse, o stradă îngustă care coboară în pantă destul de repede pînă în chiar centrul orașului, la Staatsbrücke, podul cel mai important peste Salzach, și care conduce la Festspielhaus. Casele de pe partea stîngă a străzii, așa cum era și a noastră, se aliniază pe versantul muntelui Kapuzinerberg și au în spate un fel de platformă-terasă din scînduri, care se sprijină chiar pe munte. Pe această terasă ți se servește gustarea de dimineață copioasă, după obiceiul locului, în timp ce poți angaja conversații cu cei ce urcă muntele pe o potecă foarte îngrijită ce duce, între altele, la vila unde își avea reședința și colecția lui prețioasă de manuscrise literare și muzicale scriitorul Stefan Zweig. Peste drum de fereastra noastră era un foarte vechi cimitir al orașului, devenit acum monument istoric, Sebastianskirchhof, unde sînt înmormîntați tatăl lui Mozart, Leopold, și soția compozitorului, Constanze.

În prima dimineață cînd am ieșit din casă, am constatat surprinși și amuzați că sîntem angrenați, ca privitori și, vrînd-nevrînd, și ca actori într-un spectacol gratuit, pe cît de neașteptat pe atît de pasionant și pitoresc, care servește drept cadru al desfășurării întregului Festival. Este vorba de forfota străzilor din Salzburg, a piștonilor, de spectacolul vitrinelor luxoase care îți fură ochii, al cafenelelor, al acelor mici birturi cu vin muscatel și bazine cu păstrăvi, de unde îți alegeai ce-ți poftea inima, servit cu bună dispoziție și familiaritate de

gazde — melomani din tată-n fiu — sau bufete automate care oferă la un preț modic, pe o imensă felie de pâine neagră proaspătă, un menu complet, de la sardea la prăjitură.

Aducerea vestimentației la numitorul comun al portului tirolez, uneori cu variații pline de fantezie, ne-a silit să privim cu atenție fețele trecătorilor, spre a descoperi sub această „travestire” în anonim, capi de coloană și reprezentanți de seamă ai vieții artistice și culturale mondiale, unii din ei veniți să cînte sau să joace, alții doar ca să contemple acest eveniment unic.

O rochie înflorată, o bluză albă cu mîneci bufante, un șorț mare cu fundă bogată, un ilic strîns pe talie și legat cu șnur negru, o pălărioară verde cochet pusă, cu pană de cocoș de munte... O fi o gospodină locală plecată după tîrguieli, care se grăbește spre casă, cu nelipsita bicicletă a salzburghezilor?! Nu! E una din vedetele pe care urma să le aplaudăm seara, pe scenă. Alături, cu pantaloni scurți din piele și haină de postav culoarea oului de rață cu broderii și brandenburguri, cu aceeași pălărie nostimă vînătorească cu pămătuf stufos, poate fi și Max Reinhardt, regizor genial copleșit la rîndul lui de fantastica punere în scenă a naturii, sau vreun mare actor, cunoscut din teatru sau din film. Iată un grup de cîntăreți italieni, trădați de exuberanța meridională, grupați pe „distribuții”. Făcînd notă aparte în ceea ce privește vestimentația, o întîlnești destul de des pe Marlene Dietrich în pantaloni lungi, cămașă sport și pălărie asortată, cu privirea pierdută pe care i-o știm din film, totuși foarte atentă la vitrinele cu bijuterii și cu blănuri; pe marele scriitor francez

Sacha Guitry, și el un iubitor al locurilor, cu pelerină largă cu gulă bleumarin de catifea, contemplând cu interes mișcarea din jurul său; uneori pe Bruno Walter în elegant loden maroniu, coborînd destul de rar de la volanul unui Cadillac pe care-l conducea cu pasiune; foarte des pe Șaliapin, deconectat, la braț cu fiica sa, amuzîndu-se gălăgios de propria-i fotografie care-l întâmpina din vitrinele cele mai neașteptate; sau pe Toscanini, precedat de soție și de un minusculel pechinez, slăbi-ciunea maestrului; mai încolo, un grup de actori de la Burgtheater sau de la Opera din Viena care, recunoscuți, se supun măgulitoare torturi a acordării de autografe.

Comerțul stradal reprezentat mai ales de standurile cu cărți de literatură, biografii, partituri, are clientela lui specifică. Aici ne întâlneam foarte des cu maestrul Alfred Alessandrescu și soția sa, soprana Emilia Guțianu, secondată de nedespărțirii lor prieteni, criticul Emanoil Ciomac — cel mai la curent cu cancanurile zilei, și Nicușor Missir, cu care aveam interminabile șuete, continuate fie în pauza spectacolelor, fie la faimoasa cafenea „Bazar”.

Nu întâmplător numit așa, „Cafe Bazar” poate figura, păstrînd proporțiile, ca siglă a Festivalurilor alături de Festspielhaus. Este magnetul care polarizează în jurul meselor sale pe toți cei ce au contingență cu festivalul: aici se leagă prietenii, se reînnoadă cunoștințe, se comentează spectacole, se află noutăți, se încheie contracte impresariale; există aici și o tradiție a locurilor, a meselor, pe care o respectă cu condescendență paternă domnul Franz, chelnerul meloman cu o memorie neobiș-

nuită, care cunoștea nu numai preferințele culinare ale clienților săi, dar și onorariile artiștilor, sau schimbările de ultim moment din vreo distribuție. Orice limbă se vorbea cu el, o transforma într-un esperanto sui-generis numai de dînsul înțeles și pe care îl îngloba în dialectul lui bavarez atît de incomprehensibil. Surpriza era că, afară de mici excepții, erai servit cu ceea ce comandaseși!

Un loc de circulație intensă era și piața largă a gării, în care atenția îți era deopotrivă atrasă de clădirea imensă a lui Grand Hotel de l'Europe, dar și de punctul de plecare a unui trenuleț local, incomod și gălăgios, cu o locomotivă pe cît de mică pe atît de puternică și scoțînd un fum gros, a cărui linie îngustă străbătea o seamă de localități din împrejurimi, adevărate perle de frumusețe naturală, îngrijite cu pedanterie.

În jurul orei prînzului animația străzii e în toi, spre a descrește în jurul orelor de siestă. Dar pe la cinci, în același decor în care doar lumina se schimbă devenind ușor violacee, începe alt act al spectacolului străzii: pregătirea pentru manifestările festivalului. Trotuarele și podul principal sînt înțesate de lumea care privește defilarea, în limuzine luxuase sau pe jos, în rochii de seară și fracuri, sau în ținută sobră, a celor care vor umple pentru cîteva ore sălile, de o parte și de cealaltă a rampei, ca interpreți pe scenă sau ca spectatori în fotolii. Este un act care se repetă, în sens invers, însă mai lent, lipsit de febrilitate, după terminarea reprezentațiilor, pe măsură ce mașinile cu numere și stegulețe străine și amețitorul zumzet al celor mai variate idiomuri se retrag la locurile de reședință sau în diverse restaurante și localuri de noapte.

Reuniunile cele mai întârziate se mutau la restaurantul gării, singurul deschis în permanență, iar pulberea de aur a primelor raze de soare saluta întoarcerea acasă a celor temerari, în marșul forțat impus de răcoarea dimineții.

Nici renumita ploaie a Salzburgului — Schnürlregen — deasă și mărunță, dar de scurtă durată, putîndu-se repeta de cîteva ori într-o zi, nu impieta asupra ritualului acestui inegalabil spectacol al orașului.

În 1937 veneam deja la Salzburg ca niște „obișnuiți”. Ne-am reluat reședința pe Linzergasse, locurile la „Cafe Bazar”, ne-am revăzut cu cunoștințele locale și cu alți „obișnuiți”, am reîmbrăcat, cu dezinvoltură de data aceasta, portul tirolez. Fi-rește că, în materie de spectacole și de concerte, am căutat să vedem tot ceea ce nu reușisem în stagiunea precedentă. Între ele, cele care, așa cum spuneam mai înainte, au fost mai zguduitoare pentru noi, în acest conglomerat saturat de unicate emoționante.

Pentru recitalul de lieduri germane, dat de Lotte Lehmann cu colaborarea la pian a lui Bruno Walter, nu fuseseră de găsit bilete la București; am reușit să obținem în ultimul moment două locuri, însă în cel din urmă rînd al balconului de la Mozarteum. Vedeam de la această distanță scena micuță, ca printr-un binoclu ținut pe dos, și asta cu intermitență, între capetele a doi îndrăgostiți care ședeau în fața noastră, atunci cînd se îndepărtau pentru cîteva clipe unul de celălalt. Dar tensiunea aproape materializată pe care o simțeai în sală, în care lumea parcă nici nu respira, era învălui-

toare : ascultai și priveai ca în extaz pe cei doi mari artiști care re-creau, liniștiți și liniștitori, fără note, fără gesturi inutile, înțelegându-se din priviri și într-o dăruire totală, spiritul și poezia muzicii interpretate.

Un alt concert de neuitat a fost cel dirijat de Arturo Toscanini și dedicat muzicii lui Brahms, la Festspielhaus. Încadrată de o *Serenadă*, de *Variațiunile* pe o temă de Haydn și de *Simfonia I*, partea mediană a concertului a cuprins o grupă de *Valsuri de dragoste*, în original pentru pian la patru mâini și cvartet vocal, prezentată însă cu două pianе și șaisprezece cîntăreți. Așadar, pe scena mare, apărînd și mai vastă prin goliciunea ei, doar două pianе puse cap la cap, cu doi eminenți pianiști, și o formație de cor cameral al Operei din Viena. În fața lor, fără pupitru, — dirijorul, pe care îl puteam urmări foarte bine, deoarece ședeam extrem de aproape de podium.

Cu ținută impecabilă, cu silueta părînd încă mai delicată în imensitatea scenei, cu părul alb, bogat, dat peste cap, cu mustața stufoasă, cu privire de vultur, gesturi largi, precise, oarecum geometrice, o mimică aproape inexistentă, obișnuit să domine din fosa operei sau de pe scena de concert ansambluri de sute de interpreți, Toscanini conducea cu aceeași concentrare și atenție această mîna de oameni, reușind să obțină sonorități și nuanțe nevisate. Și atunci, chiar și pe fața lui severă și ascetică apărea lumina unui zîmbet de încîntare.

„Felsenreitschule” din Mönchsberg este, așa cum o arată numele, o școală de călărie, de vară; construită în secolul 17, ea folosea o suprafață întinsă de teren la poalele muntelui, iar pe versantul lui care mărginea una din laturi constructorii săpaseră trei galerii lungi, suprapuse, cu arcade, probabil în scopul adăpostirii privitorilor. Cu timpul i s-a schimbat destinația, locul fiind transformat în sală de spectacol în aer liber, adăugându-i-se o scenă spațioasă la poalele muntelui. Opus scenei este amenajat pentru spectatori un podium imens, foarte înclinat, care oferă o vizibilitate foarte bună.

Se șade pe scaune de lemn, destul de incomode, perna și mai ales pătura groasă care ți se dau la intrare dovedindu-se de mare utilitate, deoarece nopțile de vară cele mai frumoase sînt acolo totuși destul de friguroase. Chiar înainte de înființarea Festivalului, dar mai ales de atunci încolo, s-au prezentat aici piese de teatru, spectacole de operă și balet.

În acest cadru am văzut drama *Faust* de Goethe (partea I) în montarea lui Max Reinhardt și coregrafia Margaretei Wallmann. Cu ingeniozitatea-i regizorală plină de rezolvări neașteptate dar nicio dată gratuite el a construit aici „Orașul lui Faust”, cu scenografia tuturor punctelor unde se petrece acțiunea, plasate în galeriile de pe munte și pe scena din fața lui. Episoadele se succed fără nici o întrerupere, — spectacolele se dau numai seara — astfel încît, sub protecția întunericului, reflectoare puternice luminează doar locul scenei respective.

Cînd pătrunzi în „sală”, ești învăluit de o lumină puternică, ce te împiedică să zărești măcar lo-

cul scenei. Abia cînd începe spectacolul, pe măsură ce descrește lumina din sală îți apare, ca o așezare de munte văzută din mersul trenului, orașul lui Faust cufundat în taina nopții, cu căsuțele plantate la diferite nivele, ghicite doar din lumînările slabe ce pîlpîie la ferestre. Deodată, într-o lumină albă aproape supranaturală proiectată spre vîrfurile muntelui, se văd trei îngeri care, în cerul negru ca smoala, deapănă prologul tragediei.

Concomitent cu terminarea prologului, se întunecă și ferestrele, afară de una, cea unde locuiește Faust și unde, deodată, te trezești chiar în camera lui. La un moment dat îl descoperi pe Mefisto, ivit ca din măruntaiele pămîntului care, înainte de a intra în scenă, stă sprijinit de peretele exterior, din stîncă, și își privește cu un zîmbet satanic viitoarea victimă, pe Faust cufundat în studiile sale. Totul pare neînchipuit de viu, de real, și se derulează nu ca într-un film ci, complet lipsit de teatralitate, ca în viața de toate zilele.

Piesa își urmează cursul într-un ritm perfect, pe străzile adevărate care șerpuiesc din munte, în casa și în grădina Margaretei, în biserică, în crama lui Auerbach, scaldată într-un clar-obscur rembrandtian — cu mesenii ei veseli, în închisoare. Mișcarea plină de sens a unei figurații numeroase, noaptea Walpurgiei care se desfășoară parcă în tot aerul înconjurător, saturat de aburi verzui de pucioasă, naturalețea interpretării dau parcă profunzime și mai mare filozofiei textului și tu uiți că ești altfel decît integrat total în timp și în acțiune, purtat cînd ici cînd colo de personajele dramei.

Terminarea spectacolului o marchează reîntoarcerea reflectoarelor cu lumina spre sală și cufundarea în întuneric a teatrului acțiunii. În seara când am fost noi, dar probabil că așa se întâmplă mereu, ca la un consens, nimeni, dar absolut nimeni nu a aplaudat, mai bine zis nu a putut să aplaude. Buimăciți, ne-am regăsit cu greu echilibrul „lumesec”, încet am restabilit contactul cu noi înșine și cu cei din jurul nostru. După o nemișcare destul de lungă lumea s-a ridicat de pe scaune și a început să se îndrepte spre ieșire, vorbind în șoaptă, ca spre a nu tulbura atmosfera încă vibrantă care ne-a ținut subjugați, cu sufletul la gură, timp de câteva ore.

Deși au trecut ani mulți de la acest *Faust* și am mai văzut între timp spectacole deosebite, el continuă să rămână, pentru noi, o trăire irepetabilă.

PRAGA, ZÜRICH, LUZERN

Cred că am mai spus că toamna lui 1946 mi-a adus emoția revederii, după război, cu oameni și locuri, cu o lume pe care nu mai credeam să o reîntîlnesc vreodată, la Praga, Zürich, Luzern și Paris, cu scopul angajării de soliști pentru stagiunea de concerte în pregătire a Radiodifuziunii.

Într-o dimineață plină de soare de sfîrșit de august, înarmat cu împuterniciri și recomandatii, m-am urcat în avionul de Praga, puțin cam încordat, deoarece foloseam pentru prima oară acest mijloc modern de călătorie. Ca un făcut, după un zbor lin de două ore și jumătate, cînd nu mai aveam decît o jumătate de ceas pînă să simțim teren solid sub picioare, pînă să pășim pe străzile orașului lui Smetana și Dvořak, cerul s-a întunecat brusc, a devenit cenușiu — și cu cît cerul devenea mai cenușiu, deveneau și gîndurile mele mai negre; s-a pornit o ploaie cu furtună, iar avionul nostru zgîlțit în toate direcțiile, lupta vitejește cu golurile de aer care dădeau să-l înghită. Fulgere și tunete se succedau cu iuțeală de film trucat, în care, vrînd-nevrînd, făceam și eu parte din distribuție. Cu o

înlîrziere de vreo treizeci de minute am aterizat cu bine într-o Pragă scăldată de lumină, cu acoperișuri și cupole strălucitoare, ca pentru a-și justifica dintru început supranumele de „Orașul de aur”. Pe măsură ce înaintam cu autobuzul spre centrul orașului de atît de veche tradiție culturală, așezat pe coline de mică altitudine pe ambele maluri ale Vltavei, se etalau splendorile arhitectonice cu densele lor amintiri, aproape nu mai eram sigur că le revăd aievea sau că memoria vizuală îmi joacă o farsă; Universitatea, piața primăriei, Hradčany cu complexul palatului prezidențial Visehrad. Dar cînd am privit în sus la turnul primăriei, cu vestitul său orologiu cu figurine, mi-a venit să sar din autobuz și să le strig: „Bine v-am găsit, vechile mele cunoștințe!” Am coborît totuși odată cu toată lumea, în Piața Wenzel, la doi pași de marele hotel Alchron, unde aveam rezervată camera. Îndată după ce am telefonat la Ambasada noastră și la secretariatul Societății de Radiodifuziune, am coborît să iau masa la imensul automat din imediata apropiere a hotelului, local pe cît de luxos pe atît de confortabil, bine cunoscut tuturor vizitatorilor Pragăi.

Pînă la ora șase, cînd fixasem întîlnirea în holul Alchron-ului cu organizatorul concertelor asociației „F.O.K.” — „Film, Opera, Koncert”, a doua orchestră simfonică importantă a marei metropole muzicale, după Filarmonica cehă, mai aveam cîteva ore bune așa că am putut să-mi satisfac nerăbdarea unei prime plimbări. Mă opream la fiecare piațetă, m-am dus să revăd podul Carol străjuit de frumoasele sale statui, fîntînile vechi de secole, cu dantelărie în piatră sau împrejmuite cu grilaje

de fier forjat, cu încântătoare grupuri statulare, plasate în parcuri sau în piețe, îmbogățind decorul punctat de somptuoase edificii, biserici, monumente. M-am oprit pentru câteva clipe la Teatrul Național care adăpostește Opera pragueză. N-am avut cu cine vorbi, toată lumea era încă în vacanță, pânourile goale.

Cînd m-am reîntors la hotel, a sosit foarte curînd și reprezentantul orchestrei „F.O.K.” Am încheiat cu el un schimb de dirijori, adică am angajat pentru două concerte la Radio București pe directorul orchestrei, dirijorul Vaclav Smetacek, excelent oboist în același timp, la F.O.K. urmînd să fie invitat pentru două concerte Matei Socor. Am mai perfectat și un angajament pentru un recital și o participare solistică la un simfonic pe cel mai bine cotate violoncelist ceh — Milos Sadlo, pe care l-am și cunoscut personal a doua zi dimineața, cînd a venit să mă vadă, ca să punem la punct programele.

Apoi am răspuns invitației radioului, a cărui clădire se afla în plină construcție; fiind plimbat prin aripa deja terminată, am putut admira noile studiouri, extrem de spațioase, construite și utilizate după cele mai moderne criterii. Și asta doar la un an după Eliberare. Apoi, pline de amabilitate, gazdele mele, împreună cu Sadlo, m-au condus cu o mașină la aeroport, spre a-mi continua călătoria în Elveția.

Drumul de la Praga la Zürich, cam de două ore, l-am făcut pe o vreme extraordinară. Zburam lin, aveam deasupra noastră cupola albastră a cerului,

iar sub noi norii albi, ca un covor de vată. Din loc în loc covorul se întrerupea lăsînd să se vadă piscurile înzăpezite și lacurile verzi de smarald ale atît de caracteristicului peisaj elvețian.

„Jan Jelinek” mi s-a prezentat politicos tînărul ceh care avea locul lîngă mine, în avion. Blond, cu ochi albaștri, vioi, își stăpînea cu greu neastîmpărul. Avea în mînă o revistă de cuvinte încrucișate, dar această activitate nu-l acapara în asemenea măsură încît să nu-l lase să schimbe cîteva vorbe cu vecinii. Curînd aveam să aflu că este gazetar, cercetător în domeniul artelor, că are niște treburi la Zürich dar că se va rezezi și la Luzern, ca să încerce să prindă măcar o repetiție sau un concert la Festivalul muzical internațional care se desfășura în această perioadă, acolo. Aflînd că profesiunea mea are interferențe cu activitatea lui și că voi urma aproape același itinerariu ca el, Jelinek a devenit exuberant, iar bunele lui maniere și soliditatea cunoștințelor pe care mi-am dat seama că le are, m-au cîștigat ușor. Auzind că sînt din România, spre plăcuta mea surpriză mi-a vorbit de compozitorul Constantin C. Nottara și de marea lui prietenie pentru Cehoslovacia și muzicienii ei, spunîndu-mi cît de apreciată a fost compoziția sa *Impresii din Cehoslovacia*, la Praga. Jelinek s-a dovedit un excelent partener de călătorie, astfel încît drumul, lipsit de goluri atît în convorbire cît și în aer, mi s-a părut extrem de scurt.

Imediat după ieșirea din aeroport ne aștepta marea problemă a cazării. Neștiind data exactă cînd voi fi în Elveția, nu-mi putusem rezerva din timp o cameră. Jelinek era în aceeași situație. De la patru după masă am colindat timp de cîteva ore

hoteluri de toate categoriile și adrese particulare, fără să știm unde vom dormi. Neavînd încotro, i-am telefonat dirigiorului Hermann Scherchen care locuia atunci la Zürich și pe care îl informasem mai de mult, în principiu, despre eventuala mea vizită. A fost o idee salvatoare: Scherchen a făcut imediat uz de relațiile sale la secția pentru traficul străinilor al administrației Federale și a reușit să-mi obțină o acceptare. Am fost îndrumat spre impozantul Hotel Central din Piața gării unde, abia la zece seara am primit, Jelinek și cu mine, cîte o cameră. El era încîntat că Scherchen, foarte amabil, aflînd că sînt însoțit de un gazetar ceh, ne-a invitat pe amîndoi pentru a doua zi, la dejun.

Întrerup pentru cîteva clipe cronologia vizitei în Elveția spre a încerca să redau starea de spirit care pusese stăpînire pe mine la debarcarea în această țară: era neliniștea, surescitarea dar și curiozitatea unui om care trăise în lumea zguduită de apocalipsul războiului și care intra brusc într-un cu totul alt univers, în lumea care fusese la adăpostul acestui seism. Impresia la care mă așteptam nu a întîrziat să apară chiar din holul aeroportului Zürich, doar studiînd fețele senine ale oamenilor, expresia lor calmă, fără urmă de spaimă în ochi; priviri deschise, luminoase, care nu au văzut distrugerile bombardamentelor, îngrozite de teroare și de amenințarea de a-și pierde viața lor sau a celor dragi în modul cel mai absurd cu putință. În holurile hotelurilor pe care le colindașem, mirosul aromat al ȕigărilor de foi și al tutunului de pipă combinat cu cel al parfumurilor fine, loveau puternic nările de mult dezobișnuite de asemenea arome, iar farfuriile pline de pe mesele res-

taurantelor, șocolatele și cafelele zărite din stradă prin vitrinele strălucitoare, care-și strigau de la o poștă autenticitatea — nici surogate, nici butaforie — erau o priveliște amețitoare. Iar seara, o plimbare pe Hauptstrasse, cu magazinele sale luxoase, cu galantare luminate feeric, fără a fi un prilej de invidie, m-a făcut să reflectez cu durere la imensa pierdere de timp și de energie a celor care aveam atâtea de recuperat.

Programul zilei următoare a început cu o serie de telefoane: primul — la Lugano, vila Willingtonia, reședința marelui pianist Wilhelm Backhaus. Țineam mult, lucru care din păcate nu mi-a reușit. să avem numele lui pe afișele stagiunii noastre de concerte. A fost foarte amabil, dar mi-a explicat că de cîtva timp renunțase la călătoriile mai lungi. A urmat o convorbire la Berna, cu directorul Teatrului de operă de acolo, dirijorul Otto Ackermann, care m-a invitat să vin a doua zi la el. O altă foarte cordială întîlnire pe fir a fost cu violoncelistul Enrico Mainardi, la Luzern, urmînd să ne vedem imediat ce voi sosi acolo.

Cu puțin înainte de ora unu, cînd trebuia să fim la Scherchen, am flanat puțin cu Jelinek pe Zürichberg, împădurit și cu multe drumuri în serpentină, cartier de vile foarte frumoase, unde locuia și amfitrionul nostru, care ne aștepta în ușă. De obicei calm și tăcut, acum a fost exuberant. Se simțea bucuria sinceră de a-și revedea în viață, valid, un prieten scăpat din pîrjolul războiului. Am făcut cunoștință și cu soția sa, o chinezoaică ce-i fusese elevă la cursul de dirijat din Viena, dar care acum se dedicase creșterii celor doi băieți

pe care îi aveau. Cum era și firesc, convorbirea s-a deschis cu o ploaie de întrebări despre mulțimea de prieteni pe care Scherchen și-i făcuse în România, cu ocazia multelor concerte pe care le dirijase la noi.

În această perioadă, foarte apreciatul dirijor activ la Winterthur, lângă Zürich, ca director al orchestrei simfonice locale, ansamblu frecvent programat la posturile de radio elvețiene, datorită calității sale ca și repertoriului său variat. Scherchen a ținut să sublinieze că se număra printre cei dinții șefi de orchestră care au prezentat în Europa occidentală *Simfonia a 7-a*, a „Leningradului”, de Șostakovici.

— Am urmărit întotdeauna cu interes felul cum scriu cîte unii compozitori, ne-a spus dirijorul. În vreme ce unii nu pot crea decît în cea mai desăvîrșită liniște, pe alții îi stimulează gălăgia, chiar peronul unei gări, cu fluieratul locomotivelor, vociferările călătorilor, strigătele vînzătorilor de ziare. Găsesc însă că e uimitor în ce ambianță a scris Șostakovici această simfonie, în chiar timpul asediului orașului de barbarii hitleriști, compunînd probabil și în adăposturi, în timp ce bubuiau tunurile și explodau bombele. E cert că marea încordare, sentimentul de revollă și probele de eroism de care era înconjurat i-au susținut și întărit focul sacru.

Întrebat despre părerea lui cu privire la creația contemporană, Scherchen a afirmat că el nu stabilește bariere între repertoriul clasic și cel modern. Cel mai bun exemplu este faptul că i-a programat încă de la începuturile lor pe Alban Berg și Paul

Hindemith, făcînd în același timp și cicluri beethoveniene cu imensă afluență de public.

După dejun am luat cafeaua pe terasa vilei, de unde se vedea în vale lacul Zürich. După ce ne-a indicat cîteva repere topografice ale încîntătorului peisaj, dirijorul a reîndreptat convorbirea spre muzică. Am trecut împreună în revistă numele cîtorva compozitori tineri, cărora le prevedea o carieră frumoasă, prevederi care în bună parte s-au și realizat, ca Luigi Nono sau Bruno Maderna, elevul său.

Apoi s-a vorbit despre interpreți, mult despre Dinu Lipatti, ca și despre cei doi artiști de origine română stabiliți de mult în Elveția, și ei vedete ale scenelor de concert europene: dirijorul Otto Ackermann și pianista Clara Haskil — tălmăcitoare subtilă și plină de sensibilitate, de o modestie invers proporțională cu marea ei vaioare, cum spunea interlocutorul nostru, care o aprecia în mod cu totul special.

Cînd am ajuns să discutăm un eventual angajament pentru București, Scherchen, care dorea sincer să revină cît mai curînd la noi, m-a pus în fața unei agende supraîncărcate, în care a fost imposibil să-mi strecor proiectele. Totul avea deja dată fixă: concertele, înregistrările, cursurile. M-am înscris resemnat pe „lista de așteptare” și pe la ora cinci, Jelinek și cu mine ne-am despărțit de ospitalierele noastre gazde.

Am coborît agale serpentinele, comentînd interesante ore petrecute la familia Scherchen. Ajunși la lac, am pornit pe malul rîului Limmat, la confluența căruia cu lacul se află plasat Zürich. Se însera și jocul reclamelor multicolore de neon

începu să zburde pe unde și să brăzdeze cerul. La hotel, ne-am luat un rămas bun provizoriu, căci a doua zi eu plecam, singur, la Berna, pentru câteva ore.

De la Zürich la Berna, mai puțin de o oră, am călătorit cu un tren local, de fapt un ultrasofisticat automotor argintiu, silențios și odihnitor.

Prima impresie pe care mi-a făcut-o capitala Elveției a fost cea a unei frumoase localități climatice, cu vile elegante, cu blocuri nu prea înalte, cu multă, foarte multă verdeață și o liniște reconfortantă, întreruptă din când în când de soneriile bicicliștilor. Pe străzile largi, lucind de curățenie, există mișcare, o circulație de mașini destul de intensă, dar totul se petrece într-un climat dominat de politețe și calm, de seriozitate, amabilitate și respect reciproc. Avînd de rezolvat o formalitate suplimentară de viză, am luat — din imediata apropiere a centrului — un funicular care coboară în partea de jos a orașului, unde se află birourile administrației federale. După scurta plimbare pe care mi-a mai permis-o timpul, m-am dus la restaurantul unde aveam întîlnire cu Otto Ackermann și soția sa, o foarte simpatcă și sociabilă elvețiancă. El era atunci directorul secției de operă la Stadttheater din Berna ; devenise o personalitate marcantă a vieții muzicale elvețiene, în care și-a făcut loc cu succes chiar din 1934, cînd s-a stabilit în această țară. Nu ne știam dinainte, dar ne-am găsit repede.

Cunoșteam unele amănunte din biografia talentatului dirijor : de origine română, își făcuse stu-

diile muzicale la București și la vîrsta de numai șaptesprezece ani, după ce timp de doi ani fusese corepetitor, dirijase un turneu prin țară al Operei Române. Mai știam că, grație unor înregistrări pe disc, cu totul excepționale, mai ales cu selecțiuni din operete clasice făcute cu orchestra și corul Philharmonia din Londra, și cu soliști ca Elisabeth Schwarzkopf, Nicolai Gedda, Erich Kunz — hrană de predilecție a emisiunilor de radio pe plan mondial, cariera lui era în plină ascendență. M-a impresionat foarte plăcut faptul că mi-a vorbit tot timpul în românește, cu un vocabular bogat și ales, și că soția lui ne înțelegea destul de bine, intervenind din cînd în cînd în discuție în mod foarte spiritual.

Statură impunătoare, aproape atletică, cu ochi mari, pătrunzători, o față rotundă prinsă între doi favoriți, Otto Ackermann vorbea calm, cîntărindu-și bine cuvintele. Așa cum era de așteptat, prima întrebare pe care mi-a pus-o a fost :

— Ce mai face marele meu protector Egizio Mas-sini ? Să-i spui, te rog, că nu voi uita niciodată curajul și entuziasmul cu care mi-a sprijinit începuturile de carieră. Mi-a fost de bun augur. După București, am dirijat la Staatsoper din Viena și la alte teatre lirice din Austria și din Germania, iar aici activez intens nu numai în operă și concerte simfonice, dar și ca pianist acompaniator sau în orice domeniu în care se poate face muzică bună. Un muzician îndrăgostit de meserie nu alege genurile ci calitatea muzicii. Știi doar că Toscanini dirijează cu aceeași însuflețire și Beethoven și Verdi și uvertura la *Wilhelm Tell* de Rossini, că Bruno Walter se lansează cu același elan într-o simfonie

de Mahler ca și în *Liliacul* lui Johann Strauss, că Herbert von Karajan are înscrise în repertoriul său *Tetralogia* lui Wagner dar și polca *Tric-trac* !...

Am trecut apoi la scopul prezenței mele în Elveția. Ackermann a primit cu mult entuziasm invitația de a veni să dirijeze două concerte simfonice la București, urmînd să stabilesc cu conducerea Operei Române, al cărei director era Massini, și cîteva spectacole după efectuarea angajamentului cu Orchestra Radio. Da, planurile pe care le urzisem atunci erau frumoase, dar nu toate planurile reușesc, uneori din motive tragice. Datele, pe care trebuia să le definitivăm prin corespondență, se amîneau de la an la an. Chiar în primăvara următoare, cînd devenise director general al Operei din Köln, Otto Ackermann a avut o severă criză de inimă. Boala l-a chinuit și i-a stîmjenit activitatea din ce în ce mai mult, iar pînă la urmă l-a doborît, nelăsîndu-l să împlinească măcar cincizeci de ani.

Punct terminus al voiajului meu elvețian a fost Luzern, unde am sosit, împreună cu Jelinek, după o călătorie de vreo patruzeci de minute de la Zürich, tot cu un tren local, în primele zile ale lunii septembrie, în toiul „Săptămînilor muzicale internaționale” care se țin anual în acest oraș.

Cum am ieșit din gară, nu am avut decît de traversat un bulevard larg, pentru a ajunge la Kunsthaus, în plin centrul orașului și pe malul Lacului celor patru cantoane, palatul modern al artelor, unde știam că la ora aceea avea repetiție Yehudi Menuhin cu orchestra festivalului. Am nimerit în pauză, Menuhin — foarte cald și apropiat; ne vă-

zusem cu cîteva luni în urmă la Bucureşti — m-a prezentat lui Robert Denzler, de fapt dirijor permanent la Tonhalleorchester din Zürich. La propunerea mea, el s-a dovedit foarte interesat să vină pentru două concerte în România, despre care au-zise atît de multe lucruri frumoase de la marele violonist.

Apoi, Menuhin a ținut să mă prezinte personal lui Ernest Ansermet, directorul orchestrei Suisse Romande și unul din inițiatorii Festivalului, în al cărui somptuos birou am intrat împreună, pentru a încerca să-l cîștigăm pentru o apariție dirijorală la Bucureşti. Personalitatea artistică numărul unu a Elveției, cu o bărbuță ascuțită la fel de albă ca și părul bogat, el ne-a refuzat cu multă părere de rău, cum spunea, explicîndu-ne că avea o agendă foarte încărcată pentru următorii doi ani și că nu obișnuia să-și facă proiecte pe termene mai îndepărtate. Poate... altă dată...

Mulțumindu-i lui Menuhin pentru sinceritatea cu care vroia să mă ajute, am plecat cu Jelinek să parcurgem puțin orașul, nu înainte de a admira pe îndelete interesanta clădire a Kunsthaus-ului, un paralelipiped cu linii sobre și elegante, de un alb imaculat, ce-l detașa în mod izbitor de coloritul variat și puternic al peisajului înconjurător.

Este foarte nimerit să amintim aici cîteva detalii mai puțin cunoscute despre „Luzerner Festwochen”, festivalul care se afla deja la a noua sa ediție, despre micul său istoric, emoționant prin spontaneitatea umanismului care l-a generat.

Cînd, în 1938, din motive politice, mulți din marii interpreți nu au mai avut voie sau au refuzat să mai cînte în Germania, ca și în întreg teritoriul

europăean căzut sub cizma nazistă, pentru o bună parte din ei Elveția a devenit un loc de refugiu sau chiar o patrie adoptivă. Atunci, la Luzern, oraș cunoscut încă din Evul Mediu pentru spectacolele sale pascale de mare anvergură, a renăscut aproape în mod firesc o mai veche dorință a locuitorilor săi, de a deveni gazde permanente ale unor reuniuni artistice internaționale, pentru câteva săptămîni în fiecare an. Firește că, în inițiativa de a stabili în mijlocul unei lumi cuprinsă de ură o oază dedicată artei și ideii de pace, un rol important l-a jucat înclinația caracteristică a poporului elvețian de a veni în ajutorul unei primejdii colective, culturală de data aceasta, cu nedezmințită generozitate, cu ospitalitate în sensul cel mai uman al cuvîntului.

În jurul lui Ernest Ansermet, s-au adunat mulți entuziaști. Printre primii, dirijorul german Fritz Busch, fratele său Adolf Busch, violonistul de renume mondial care s-a oferit să devină pentru cît timp era necesar concertmaistru al unei noi formații simfonice în curs de alcătuire și care, alături de muzicieni autohtoni, urma să absoarbă și un număr considerabil din cei imigrați; apoi alți artiști, dirijorii Bruno Walter și Arturo Toscanini, acesta din urmă inaugurînd cu un succes indescriptibil deschiderea Festivalului, la sfîrșitul lui august 1938, manifestare care, de atunci și pînă astăzi, fără întrerupere, a intrat în tradiția acestor reuniuni elevate, prezentînd — fără surle și trompete — cu o prestanță nealterată, tot ce poate da mai desăvîrșit arta muzicală.

În comparație cu Berna ceă liniștită, Luzern mi-a apărut ca un oraș gălăgios, exuberant, vesel.

Locuitorii sînt iubitori de viață, caută să aibă plăcere de ea. Jelinek și cu mine admiram amuzați cum, în plină zi de lucru, înainte de prînz, în cofetării cîntau mici formații de jazz, pentru numeroasele perechi de dansatori care umpleau ringurile speciale; printre ei, alături de turiști și oaspeți la festival, erau și mulți localnici de toate vîrstele. Dar asta nu aducea nici un prejudiciu curăteniei orașului, tot atît de proverbială ca și amabilitatea locuitorilor lui. Varietatea prăvăliilor și a mărfurilor era fantastică: în special cele de mobilă, obiecte și bijuterii antice, librării cu secții de exemplare rare de artă grafică, magazine în care diferitele mărci de faimoasă ciocolată elvețiană, cu nume ca Lindt sau Suchard, care pentru noi încă mai aduceau a basm — se supraconcurau spre bucuria și beneficiul clienților. Ce să mai spun despre ceasornicării, reprezentanțe ale importanțelor uzine de renume mondial, obiecte de artizanat pline de fantezie... Tutungeriile erau expoziții și capcane, totodată. Le întâlneai la tot pasul. Nu puteai să nu te oprești în fața vitrinelor în care se răsăteau toate sorturile posibile de brichete, țigări, pipe scumpe din fildeș, porțelan sau chihlimbar cu cozi lungi sau scurte, răsucite sau drepte, cu trabucuri de toate nuanțele și proveniențele, unele din ele ambalate în cutii de preț, cu incrustații, care cuprindeau numai cîte un singur exemplar.

Jelinek era melancolic, eu la fel. Trecuse de mult ora prînzului și nu aveam nici un semn că ne surîdea norocul să putem dormi în noaptea aceea măcar, de următoarele nici vorbă, în orașul supraaglomerat. În timpul frugalului dejun pe care

l-am luat într-un bar-expres, am adus retușuri substanțiale stufosului program pe care ni-l alcătuisem în tren. Nu avea nici un sens să mai abuzăm de promisiunile care ni se făcuseră, că vom obține ceva intrări la unele concerte sau repetiții, din moment ce nu ne putusem asigura măcar un simulacru de acoperiș. Deoarece, după masă, mai aveam cîte o vizită de făcut, eu la Mainardi, el la consulul ceh care se afla la Luzern, am decis eroic să dormim peste noapte pe o bancă în gară, să facem a doua zi numai două din multele excursii proiectate, una la Tribschen, cealaltă la muntele Pilatus, și cu asta să încheiem călătoria noastră în Elveția.

La ora cinci fix, așa cum ne înțelesesem telefonic cu cîteva zile în urmă, m-am dus la Grand Hotel de l'Europe, unde locuia Enrico Mainardi. Convorbirea cu el și cu frumoasa și plăcuta lui soție, într-unul din splendidele saloane ale hotelului, la o ceașcă de cacao cu frișcă și tot felul de dulciuri, urmată de o havană cu aromă divină, m-a reconfortat din toate punctele de vedere.

După ce i-am dat relații despre numeroasele lui cunoștințe din România, am tatonat cu grijă terenul pentru a vedea cît era de dispus și dacă își putea face timp pentru o seară de sonate de violoncel, eventual în compania bunului nostru prieten comun Carlo Zecchi. Simțindu-mă neliniștit, Mainardi, plin de sensibilitate, și-a dat imediat consimțămîntul, dar mi-am dat seama că acest lucru îi face o deosebită plăcere. Așa că, la sfîrșitul discuției, aveam perfectate nu unul ci două concerte de sonate Mainardi-Zecchi. Cele aproape trei ore de destindere au trecut ca în vis. În plus,

la intervenția maestrului pe lângă directorul hotelului, mi s-a pus la dispoziție, pentru noaptea aceea, o canapea într-o cameră de baie. Mai târziu am aflat de la Jelinek că și el obținuse o cazare asemănătoare la hotelul consulului său.

Se apropia seara și oaspeții hotelului coborau din apartamentele lor, îmbrăcați în haine de gală, spre a se duce la concerte și spectacole. Dar după-amiaza mea atât de deosebită urma să aibă un epilog tot atât de plăcut pe cât de neașteptat: Mainardi îmi obținuse chiar pentru acea seară două bilete la concertul de serenade al unei formații de cameră sub conducerea dirijorului elvețian Paul Sacher. Aceste concerte se țineau în aer liber, aproape de centrul orașului, într-o piață dominată de unul din cele mai cunoscute monumente ale orașului — „Löwendenkmal” — o sculptură imensă în piatră de stîncă, reprezentînd un leu culcat, pe moarte.

A doua zi dimineața un vaporeș din cele extrem de multe care leagă între ele localitățile situate pe malurile imensului Lac al celor patru cantoane, cred că e al patrulea ca mărime al țării, ne-a dus cam în patruzeci de minute de la Luzern la Tribschen, unde a locuit timp de șase ani de zile Richard Wagner cu soția sa Cosima, fiica lui Franz Liszt. Au fost ani de mare activitate și productivitate, atât pe plan muzical cât și editorial. Vila, cu trei etaje, este situată pe o mică peninsulă care înaintează în apele lacului, fiind înconjurată de un parc foarte îngrijit, cu numeroși arbori bătrîni și cu o priveliște splendidă spre munții Rigi și Pilatus.

La parterul casei — aici este de fapt muzeul propriu-zis — se află o importantă colecție de manuscrise originale, apoi facsimile, acte, documente, picturi și sculpturi, reprezentând membri ai familiei, prieteni sau personaje din opere, o corespondență numeroasă, litografii, schițe de decor făcute de Wagner, programe, afișe de spectacole.

La etajul întâi, unde fuseseră dormitoarele familiei, se află o expoziție de instrumente muzicale vechi, achiziționate de orașul Luzern în 1942, de la un colecționar particular.

Trecînd prin aleile astăzi atît de liniștite ale parcului, încerci să-ți imaginezi cum arăta pe atunci omul venit aici în plină maturitate, la cincizeci și doi de ani, plimbîndu-se sub umbra copacilor singur sau cu prieteni, îmbrăcat foarte pretențios, cu o haină de catifea neagră, cu pantaloni tot negri, din atlas, pînă peste genunchi, cu ciorapi tot negri, lungi, de mătase, și o cravată bogat drapată, bordată cu dantelă, de culoare bătînd în albastru deschis. Probabil că în serile mai răcoroase purta și cunoscuta lui beretă de catifea.

Admiram larga terasă de la parter, de sub dormitorul Cosimei și mi-a venit în minte povestea care însoțește prima audiție a piesei simfonice *Idila lui Siegfried*, după numele fiului pe care i-l dăruise soția cu un an în urmă. Scrisă în taină, ca un omagiu pentru ziua de naștere a Cosimei, și ca să i-o ofere chiar ca pe o surpriză, Wagner a adunat la vilă un mare număr de prieteni, alcătuind cu cîțiva din ei un ansamblu simfonic. Iar în zorii zilei de 25 decembrie 1870, văzduhul a răsunat de minunata muzică executată, în pofida

vremii friguroase, în aer liber, pe terasă, chiar sub ferestrele soției iubite, în premieră mondială.

Excursia pe muntele Pilatus, fundalul clasic al orașului Luzern, a fost impresionantă și, mai elocvente decât orice descriere, cred că pot fi aceste notații, oarecum tehnice. Ascensiunea începe din mica localitate Alpnachstad și se face cu vagoanele de un roșu aprins ale faimoasei căi ferate cu cremaliere, pusă în funcțiune — cu aburi — în 1899, și electrificată în 1937. Traseul, de o îndrăzneală eroică, cu o diferență de nivel de cca 1 700 de metri, avînd cînd într-o parte cînd în alta niște hăuri de spaimă, este considerat drept cea mai înclinată cale ferată pe roți dințate din lume, panta cea mai abruptă fiind de patruzeci și opt la sută. Pare paradoxal, totuși așa e: în timp ce drumul de urcare durează doar treizeci de minute, coborîrea se face în patruzeci!

Vederea pe care o ai de pe terasa special amenajată, cu telescoape puternice, străjuită de o balustradă înaltă, este incredibilă: ghizi competenți fac să distingi amănunte arhitectonice ale orașului Luzern, panorama imensă a întregii regiuni, apoi șirul Alpilor elvețieni, cu o varietate de culori țărora limpezimea aerului le dă nuanțe absolut necunoscute. Chiar pe culmea muntelui sînt hoteluri mondene și cabane confortabile, dar Jelinek și cu mine nu vroiam să ne lăsăm acaparați de mirajul muntelui, deoarece avînd deja biletele pentru continuarea călătoriilor noastre, trebuia să ne grăbim cu coborîrea.

Totuși, îmbătați de aer și cu sufletul plin de frumusețile acumulate, am mai avut parte, înainte

de a ne îmbarca iarăși în temerarele vagonete roșii, de un spectacol unic, de neuitat: contemplarea unui apus de soare de o combinație și gradație coloristică atît de uluitoare, cum numai mîna măiastră a naturii o poate realiza...

NEW YORK

Cele paisprezece ore ale zborului București—New York, ținta călătoriei noastre, se apropiau de sfârșit. Simțeam cum avionul cobora de la altitudinea de zece mii de metri pe unde plutisem aproape tot timpul, apropiindu-se lin de aeroportul internațional J. F. Kennedy. La orizont ne-au apărut panorama insulei Manhattan și aglomerația siluetelor înalte ale zgîrie-norilor, vederi clasice bine cunoscute din cărți poștale ilustrate și din filme care, parcă privite prin transfocator, se măreau vertiginos și ireal și, înglobându-ne în peisaj, își afirmau existența tridimensională. După atâtea ore petrecute în văzduh, când viteza mare și lipsa de repere „terestre” îți dau o senzație stranie de stare pe loc, gândul că vei lua contact cu scoarța solidă a pământului e un lucru foarte plăcut. Drumul fusese deosebit de agreabil și liniștit, era ora patru după amiază, o zi caldă și senină de septembrie 1978 și — întineriți cu vreo șapte ore datorită schimbării fusului orar — așteptam cu nerăbdare să-i putem îmbrățișa pe cei dragi, care ne invitaseră cu atîta insistență. Nu știam că partea

cea mai palpitantă a acestui drum abia avea să înceapă.

Înainte de aterizare am fost nevoiți să ne așteptăm rîndul în aer cam vreo jumătate de oră, pistele erau mai mult decît aglomerate, în același perimetru al aeroportului mai sosiseră încă patru cetăți zburătoare tot de peste mări și țări, cu un imens număr de pasageri. Iar după aterizare am mai avut de așteptat încă o bună bucată de timp pînă s-a primit de la dispecerat semnalizarea că ne-a venit și nouă timpul să părăsim avionul. Am văzut apropiindu-se unul din lungile coridoare mobile, a cărui gură ca de tunel a fost lipită de ușa noastră, permițînd o debarcare comodă și trecerea directă în sălile de primire. Un labirint de coridoare, zeci de ghișee afectate formalităților vamale și de pașaport, scări rulante în toate direcțiile, pe care cu greu puteai prinde un loc, mii de oameni agitați, grăbiți, nervoși, vociferînd și căuțînd cu înfrigurare tăblițele indicatoare destinate a-i îndruma, a-i scoate din acest haos dizolvant. Am reușit să încetînim din viteză o uniformă cu insigna aeroportului, purtată de un tînăr vînjos cu față ciocolatie și zîmbet profesional amabil, care ne-a ascultat din mers, ne-a răspuns și el ceva, dar constatînd că americana lui rapidă cu prescurtări, fără punct și virgulă, nu se potrivea cu englezeasca noastră livrescă, ne-a luat pe fiecare de cîte un braț, ne-a înghesuit pe o scară, a plonjat apoi cu noi în oceanul de lume și ne-a depus în fața ghișeului TAROM; era probabil singurul cuvînt pe care-l deslușise din explicațiile noastre. În cîteva minute ne-am rezolvat toate problemele și am ieșit pe un peron exterior. Aici ne-a întîm-

pinat o orgie sonoră, claxoane solicitate la maximum amestecate cu fluieratul strident și neîntrerupt al agenților de circulație, al eșapamentelor dezlănțuite. Noroc că nu a durat prea mult pînă am fost scoși din acest inimaginabil vacarm și, cu inventarul complet inclusiv cele cîteva sticle de țuică de turt, am fost imbarcați într-o spațioasă limuzină Plymouth, pornind spre cocheta vilă din Riverdale, unde aveam să rămînem timp de șase săptămîni.

Drumul de aproape o oră cu mașina a fost o încîntare : o liniște reconfortantă, rulînd pe malul Hudsonului, cu perspectiva impresionantului pod George Washington, o frumusețe inginerească și arhitectonică ce leagă New Yorkul de statul New Jersey intrînd într-un cartier rezidențial împădurit, cu multe proprietăți particulare neîngrădite, înconjurată de grădini, cu veverite minuscule și păsări ciudat colorate dar necîntătoare, în general cu o vegetație luxuriantă, amintind de localități climaterice de la noi.

Chiar din prima seară am făcut cunoștință cu cîteva din posturile de radio atît de numeroase, de care ne-am legat imediat : unul din ele, dedicat exclusiv muzicii clasice, emite în flux continuu piese simfonice, opere, recitale, muzică de cameră — cu prezentări și explicații, mai ales cînd e vorba de lucrări rar cîntate sau chiar de prime audiții ale unor piese încă necunoscute ; partea vorbită cuprinde în plus doar anunțuri de concerte și spectacole, de noi apariții editoriale — cărți, albume, discuri — sau reclame legate de specificul postului ; un altul prezintă non-stop și cu formații ample folosind cele mai noi cuceriri în materie de sonori-

zare numai muzică rock și pop ; în sfârșit, un al treilea post este numai pentru muzica ușoară negălăgioasă, melodioasă, prezentată de mici formații instrumentale.

Dacă distanțele nu ar fi atât de astronomice — orientarea în New York nefiind prea dificilă, deoarece indicații rutiere foarte clare și amănunțite te îndrumă la tot pasul — te-ai putea încumeta să parcurgi străzile orașului ca simplu pieton. Unele din acestea par niște canioane între zgîrie-nori, dar altele, mai largi, îți permit să contempli pînă la ultimul etaj acești coloși care te copleșesc prin imensitatea lor, admirînd în același timp ingeniozitatea și ineditul rezolvărilor arhitectonice, materialele de construcție folosite, funcționalitatea fiecărui detaliu. E interesant de observat că acolo unde modernismul unor clădiri se întâlnește cu stilul gotic al unor biserici, de pildă Trinity Church sau Catedrala Sf. Patrick, cu dantelăriile lor în granit sau în marmură, efectul este neașteptat : vecinătatea masivelor ziduri înalte nu umbrește ci pare să acorde protecție și o mai accentuată punere în evidență a delicateții și frumuseții săpăturilor în piatră de modă veche care, la rîndul lor, umanizează și încălzesc coloșii de sticlă, oțel și beton.

O împrejurare teribil de neplăcută ne-a pironit timp de o interminabilă oră într-unul din punctele de mare animație de pe Fifth Avenue, în apropierea Muzeului Guggenheim, prilejuindu-ne observarea unor amănunte de viață americană pe care, altfel, nu am fi avut cum să le cunoaștem. Era în jurul orei șase după-amiază, cînd milioane de oa-

meni își încheie activitatea zilnică, grăbindu-se — cît e posibil în furnicarul de mașini — spre casă, unde se reunesc cu familiile la cină, masa cea mai importantă a americanului mijlociu. După aceea, fiecare își petrece timpul cu ocupația sa favorită: fie grădinărint, fie în fața televizoarelor, la un spectacol sau... plimbîndu-și cîinii și făcînd „jogging”. Am văzut — din colțul nostru de observație — un imens număr de amatori ai acestui sport la modă, un fel de mers accelerat în trap mărunț, bărbați și femei de toate vîrstele, îmbrăcați cît mai sumar cu putință, alergînd nestîngheriți și concentrați pe această arteră centrală și elegantă a orașului. În ceea ce privește plimbatul cîinilor, ai impresia că te afli într-o imensă expoziție itinerantă, în care stăpînii par ei cei ținuți în lesă de prietenii lor patrupezi de toate calibrele care îi smucesc și îi trag încotro le dictează fantezia. Iar cînd s-a înserat de-a binelea, am constatat că ceea ce luasem drept apariția unor stele pe cer erau de fapt luminile care se aprindeau în apartamentele din blocuri, ale căror contururi nu le mai puteam distinge în întuneric, dar care încetul cu încetul se redesenau în felul acesta, subliniindu-și înălțimea.

Cu prilejul concertului dat de Boston Symphony Orchestra, sub conducerea dirijorului japonez Seiji Ozawa la *Carnegie Hall*, am avut prilejul să ne aflăm și noi în această venerabilă sală, cu acustica ei inegalabilă, și să ne reamintim locul special pe care îl ocupă ea în viața culturală mondială: de aproape nouă decenii zidurile ei adă-

postesc tot ce a fost și este de seamă în arta muzicală a lumii. Foarte frumoasă, cu tapiserie de culoare aurie și fotoliile îmbrăcate în catifea roșie, datorită unei foarte echilibrate repartiții a locurilor pe orizontală și pe verticală, îți dă impresia unei săli foarte intime, în vreme ce poate primi trei mii de auditori, din care o mie la parter și două mii în cele două rînduri de loji și două etaje de balcoane, la care se adaugă și un spațiu pentru cîteva sute de persoane în picioare. Inaugurarea a avut loc în 1891, concertul festiv fiind dirijat de Ceaikovski ca invitat de onoare, care a prezentat cîteva din compozițiile sale. Edificiul mai cuprinde două săli mai mici pentru recitale mai intime și conferințe, cîteva studiouri și apartamente pentru muzicieni, pictori și alți artiști.

Am mai avut șansa să fim martori la două evenimente memorabile ale artei interpretative, pe care le-am urmărit în transmisie televizată, în culori firește: la interval de cîteva zile, doi din marii pianiști ai secolului și-au sărbătorit cîte cincizeci de ani de la prima apariție în fața publicului american: Rudolf Serkin și Vladimir Horowitz. Ambele concerte au avut loc la Avery Fisher Hall din Lincoln Center, cu concursul Filarmonicii new-yorkeze condusă de dirijorul de origine indiană Zubin Mehta, cel mai frecvent întîlnit nume, astăzi, pe afișele marii metropole. Serkin a interpretat în cadrul unuia din concertele de seară în abonament ale Filarmonicii, *Imperialul* de Beethoven, iar Horowitz a apărut într-o prezentare strict omagială, într-o duminică la ora cinci după amiază, cînd s-a cîntat o singură piesă — *Concertul nr. 3* de Rahmaninov, cu care își făcuse de-

butul în Statele Unite — transmisie preluată de nenumărate posturi de radio și televiziune americane și europene. Desigur că amîndoi artiștii au fost răsplătiți cu rafale de aplauze, dar nu au dat nici un supliment. Acest lucru nu se obișnuiește fiind socotit drept o lipsă de deferență și de colegialitate față de orchestră, considerată pe picior de egalitate cu solistul.

Transmisiile de acest fel sînt una din marile reușite ale canalului 13 TV: ele nu se limitează la ceea ce se petrece în sala de concert, de unde prezintă imagini din cele mai neașteptate și interesante unghiuri. Un comentator spiritual și imaginativ, profesionist de primă mînă versat în transmisiile de muzică, se deplasează cu camera de luat vederi în culise și cabine, urmărind intrarea și ieșirea artiștilor din scenă, căutînd să surprindă momente semnificative, luînd scurte interviuri protagoniștilor sau personalului de culise auxiliar, folosind pauzele spre a completa informarea ascultătorilor — însă nimic nu este gratuit, totul are legătură directă cu transmisiunea. E un adevărat spectacol în spectacol, cum am văzut, între altele, și acea reușită reprezentație cu opera lui Rossini *Turcul în Italia*, de la City Opera — cea de a doua scenă lirică a orașului — cu Henry Price și faimoasa soprană lirică Beverly Sills, în montarea fastuoasă a regizorului Tito Capobianco, sub bagheta lui Julius Rudel, directorul Operei.

Lincoln Center for the Performing Arts, un ansamblu arhitectonic modern, situat în centrul Manhattan-ului pe o suprafață cît o moșie, înglobează cîteva clădiri splendide, reunite de parcuri și piețe

largi pentru spectacole în aer liber, cu fântini arteziene și oglinzi de apă în care se reflectă statui de mari proporții și este — așa cum reiese și din titulatura sa, inima în care pulsează viața vîrfurilor artistice din New York în instituții renumite, dedicate artei interpretative: Filarmonica, Opera Metropolitană, State Theater, Conservatorul Juilliard, un teatru experimental, cîteva săli mai mici pentru conferințe, o bibliotecă, un muzeu. Toate edificiile și dotările lor vădesc aceeași preocupare de a pune la dispoziția interpreților și a spectatorilor cele mai perfecționate și subtile posibilități pentru a crea și a gusta frumosul: de la parcajul subteran pentru șapte sute de mașini, la marele număr de garderobe, la ascensoarele uriașe care urcă pînă la ultimul etaj al galeriei, la neînchipuita diversitate de informare la îndemîna oricui, la culoarele în pantă și loja specială pentru persoanele suferinde nevoite să se deplaseze cu căruciorul. Cu atît mai pregnantă și mai de neînțeles este discrepanța dintre acest perimetru atît de îngrijit și străzile din imediata sa vecinătate, chiar și Broadway-ul, care oferă un tablou dezolant de părăsire și indiferență urbanistică, de periferie lăsată la voia întîmplării.

Pentru a vizita *Lincoln Center* trebuie să te înscrii în una din turele organizate care se fac de cîteva ori pe zi și durează cam două ore, în cele trei clădiri centrale situate în jurul așa-numitei *Lincoln Center Plaza*, cu un havuz circular și o arteziană abundentă. Am intrat mai întîi în *Avery Fisher Hall*, sediul Filarmonicii newyorkeze, trecînd prin colonada care înconjoară clădirea și formează un fel de peristil. Sala, de aproape trei mii de locuri, ta-

pisată în galben închis, are panouri mobile pentru adaptarea la diverse necesități de acustică; ea este familiară telespectatorilor români care au urmărit timp de mai bine de patru luni serialul de concerte educative pentru tineret, dirijate și prezentate din această sală de Leonard Bernstein.

Am trecut apoi la *New York State Theater* care adăpostește, între altele, companiile *New York City Opera* și *New York City Ballet*, în sala de spectacol al cărei parter este înconjurat de cinci rânduri de loji și balcoane. În timpul pauzelor, spectatorilor le stă la dispoziție un foaier-promenadă decorat cu două gigantice grupuri statuare din marmură de Carrara și diverse alte sculpturi mai mici, care se întinde pe toată lungimea fațadei, despărțită de piață printr-un perete de sticlă și o cortină cu incrustații aurite. Această promenadă este înconjurată de un balcon interior, care oferă o perspectivă desfătătoare asupra întregului ansamblu.

Cea mai vastă clădire, situată între cele două descrise mai înainte, este *Metropolitan Opera House*, prefăcută de un portic cu cinci intrări cu bolți înalte, în spatele cărora se află un perete de sticlă. Astfel, se pot admira încă de afară cele două fresce care încadrează scara principală — *Le triomphe de la Musique*, operă a lui Marc Chagall — ca și imensele candelabre de cristal care scot în evidență roșul aprins al mochetei adânci ce îmbracă scările și culoarele, înăbușind complet zgomotul pașilor. Am fost plimbați prin cabinele cîntăreților, prin garderobe și sălile de repetiție ale corului și baletului, amenajate cu gust și cu cele mai sofisticate sisteme de comoditate și relaxare;

mașinăria scenică, pentru mișcarea decorurilor, dispusă în câteva etaje deservite de ascensoare și macarale silențioase, atelierele de decoruri, croitorie, încălțăminte, peruci, recuzită, zeci și zeci de semnalizatoare luminoase implantate peste tot. Am avut plăcuta surpriză de a fi invitați să vedem câteva scene din repetiția generală cu public a operei *Werther* de Massenet, care avea loc tocmai în timpul vizitei noastre și a cărei premieră urma peste două zile, avînd ca vedetă pe Placido Domingo. Am văzut așadar și renumita sală de aproape patru mii de locuri, îmbrăcată în lemn de trandafir, dintr-o cabină situată cam în rîndul trei de loji, destul de sus ca să ofere o vizibilitate perfectă și asupra scenei cu o deschidere largă și o adîncime frapantă. Cabina este izolată de sală printr-un perete gros de sticlă specială, nu numai din punct de vedere fonic, dar și vizual, în sensul că cei dinăuntru nu puteam fi văzuți nici din sală nici de pe scenă, astfel că intrarea noastră nu a deranjat în nici un fel spectacolul. Audiția în cabină se face prin difuzoare, iar vizitatorii pot folosi niște microfoane pentru a adresa ghidului eventuale întrebări.

La plecare nu a mai fost timp pentru vizitarea numeroaselor standuri cu instrumente muzicale și partituri, deoarece se adunaseră deja o mulțime de persoane care-și așteptau rîndul, și nu ne-a mai rămas decît să admirăm vegetația parcurilor și fațadele clădirilor scăldate în soare.

Pe Fifth Avenue, la o distanță foarte mică între ele, se află trei din muzeele cele mai atractive din New York. Alăturarea numelor lor nu se datorește

profilului cu totul aparte al fiecăruia, care le diferențiază, ci faptului că au luat ființă din aceeași pornire de generozitate a câtorva iubitori și colecționari de artă, ca un număr cît mai mare de oameni să se înfrupte din pasiunea lor, cultivată cu ardoare și perseverență.

Metropolitan Museum of Art, situat în Central Park, a fost fondat de un grup de newyorkezi în anul 1870 și de atunci este îmbogățit cu donații particulare fabuloase, ce reclamă mereu extinderea spațiilor de expunere. Este dedicat artelor din lumea întreagă, din antichitate pînă în zilele noastre, cu un loc special pentru arta americană, începînd cu perioada colonială. Sute de capodopere de renume universal alcătuiesc partea muzeistică propriu-zisă, la care se adaugă expoziții ocazionale și programe de lectură și concerte, ce se țin în două auditorii intime și într-o sală de marmură — un patio dintr-un castel spaniol vechi de patru secole. Într-o structură de sticlă, foarte încăpătoare, a fost reconstruit un templu antic din Dendur, cu pereții acoperiți de inscripții, găsit în apele Nilului cu ocazia lucrărilor de la Assouan — un dar primit din partea Egiptului. Templul este înconjurat de un imens bazin cu apă, care-i accentuează autenticitatea.

Partea centrală a muzeului, un edificiu grandios în stil roman, cu o largă scară de acces, cuprinde trei nivele, legate între ele prin ascensoare, scări rulante sau obișnuite. Din chiar holul spațios de la intrare, cu nișe adînci pline cu cele mai extravagante flori naturale înprospătate zilnic și cu numeroasele sale servicii de informare, te simți cuprins de o atmosferă sărbătorească, de o ospitalitate

plină de solitudine pe care o afli în toate sălile, în minuțiozitatea cu care sînt întocmite prezențările fiecărui exponat în parte, putînd să răspundă curiozității și interesului celui mai avizat și mai pretențios vizitator, prin fotoliile numeroase și comode atît de necesare la un moment dat, prin competența supraveghetorilor. Preferințele cele mai variate pot fi satisfăcute : de la miniaturi la dimensiunile gigantice ale unor statui, coloane și tablouri, de la arta orientului îndepărtat cu bronzuri și porțelanuri chinezești, japoneze sau indiene la arta islamică și egipteană, nenumărate mumi și monumente funerare. Artă europeană este și ea bogat reprezentată, fie că e vorba de sarcofage romane, de vestigii elenistice, de arme, armuri și costume, ceramică și artă decorativă. Tot așa pictura — franceză, engleză, italiană, spaniolă, olandeză, flamană — sala Rembrandt cuprinde peste treizeci de pînze ale pictorului — ca și sculpturi — de la Rodin la Henry Moore.

Galeria de instrumente muzicale cuprinde cam patru mii de obiecte, din toate continentele, de la cele mai primitive adunate din cele mai îndepărtate așezări omenești, prezentate în aria lor geografică. Foarte frumoasă este sala cu instrumente cu claviatură sau cu coarde, printre care și patru viori Stradivari, din epoci diferite de construcție ale maestrului de la Cremona ; alături de un modest virginal cu doar cincizeci de taste, se află diferite exemplare de „grand piano” ale epocii romantice, împodobite cu sculpturi în lemn, picturi și incrustații de fildeș, de construcție franceză și engleză, ca și un pian mamut în lemn de trandafir cu optzeci de taste, cu patru picioare puternice bo-

gat sculptate, construit la New York în 1853. O mare bogăție de instrumente de suflat, din lemn, metal și porțelan, multe din ele probabil nefuncționale din cauza formei sau a materialului folosit, toate însă cu ornamentații pline de fantezie. Ceea ce mărește atractivitatea acestei săli este faptul că are pereții îmbrăcați în tapiserii splendide și valoroase, cu subiecte muzicale, ca și covoarele dealtfel, ca și conținutul cochetelor vitrine puse în toate colțurile, pline cu bijuterii pe aceeași temă, multe din ele amintiri care au aparținut unor personalități din lumea muzicii.

Muzeul Solomon R. Guggenheim, creat de unul din membrii unei importante familii de mecenați americani, se află peste drum de Metropolitan Museum și te frapează chiar din stradă prin forma ciudată a construcției sale — un trunchi de con cu vârful în jos, în cinci etaje, acoperite cu o vastă cupolă de sticlă. Structura interioară urmează forma edificiului, un fel de cilindru care pornește chiar din vestibulul de intrare și se lărgeste pe măsură ce ajunge la partea superioară. Tablourile sînt expuse pe peretele acestui cilindru și pot fi admirate de pe o rampă spiralată continuă, lipită de el. Pe latura ei spre interior rampa este bordată de o balustradă nu prea înaltă, peste care poți privi holul circular de la intrare. Colecția permanentă este dedicată picturii, graficii și sculpturii moderne europene și americane, în care Constantin Brâncuși ocupă un loc de seamă. Un perete de ceramică de Joan Miró se află chiar la începutul rampei de

urcare spre primul etaj. Făcînd excepție la tematica muzeului, o aripă secundară adăpostește colecția Justin R. Thannheuser, de pictură și sculptură impresionistă și post-impresionistă, prilej de întâlnire cu Rodin și Degas, cu Renoir, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Daumier și Toulouse-Lautrec, cu Matisse, cu *Le Moulin de la Galette* al tînărului Picasso. Am văzut, de asemenea, acolo o vitrină cu cîteva scrisori ale lui van Gogh, ca și expoziția ocazională organizată în colaborare cu Centrul Georges Pompidou din Paris — o retrospectivă dedicată scriitorului și pictorului suprarealist francez Henri Michaux, cu desene și picturi conforme cu concepția derivînd din suprarealism a refugiului în ireal: ideograme executate după experimentele sale cu droguri halucinogene, cum sînt seriile *Mișcări* și *Alfabet*.

La cîteva sute de metri de Muzeul Guggenheim se află una din cele mai frumoase galerii particulare de artă din New York, într-un edificiu propriu: *Colecția Henry Clay Frick*. Este un dar făcut orașului de acest mare industriaș metalurgist din Pittsburg care, pe la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, impresionat și impulsivat de frumusețea unor vechi colecții particulare, a fost prins de pasiunea achiziționării de lucrări de artă europene, ajungînd în decursul cam a patruzeci de ani să devină posesorul unui număr considerabil de capodopere. Deoarece atmosfera poluată a orașului industrial s-a dovedit nefavorabilă picturilor, Frick a decis să-și construiască o

locuință la New York, care să fie în același timp și loc de expoziție pentru comorile sale. Așa s-a născut reședința seducătoare, plină de grație și rafinament în stilul francez și englez al secolului 18, cu câteva zeci de încăperi în care, din păcate, proprietarul nu a apucat să locuiască decît ultimii săi cinci ani. Colecția se află la parter, în chiar fostele camere de locuit, cu mobilierul lor de epocă, cu perdelele, draperiile, candelabrele și aplicele cu biografii romantice. O bibliotecă bogată, care poate fi oricînd consultată, din care multe volume sînt legate în piele cu incrustații de o rară frumusețe, îmbracă pereții unei încăperi spațioase, probabil unul din locurile favorite ale colecționarului, căci se văd urme de uzură pe brațele multor fotolii și pe covoarele patinate de plimbări între bibliotecă, cămin și masa de lucru. Se simte că locul fiecărei piese a fost chibzuit cu grijă și ai impresia că ele mai păstrează căldura mîinilor care le-au mîngîiat.

Alături de emailuri de Limoges, de bronzuri franceze și italiene, de porțelanuri chinezești cu forme și colorit foarte rar întîlnite, de argintărie și ceramică, Colecția Frick înglobează opere înscrise în toate marile cataloage, sculpturi și picturi ale celor mai renumiți creatori europeni dintre secolele 14—18 : Gainsborough, Romney, Constable, Reynolds, Turner, Hogarth, El Greco, Veronese, Tizian, Goya, Velazquez, van Eyck, van Dyck ; două pînze Rembrandt, între care cunoscutul său autoportret din anii tîrzii, delicata pînză a lui Renoir *Mama și copiii săi*, sugestivă *Repetiție* a lui Degas, cu cele trei dansatoare zglobiiacompaniate de bătrînul și

obositul violonist din prim plan; un salon Fragonard cu seria de picturi cunoscută sub numele *Les Progrès de l'Amour* și mobilă franceză corespunzătoare, ca și salonul Boucher, cu cele opt panouri ce constituie seria *Les Arts et les Sciences* cu mobilier unicat, fragil și delicat, îmbrăcat în brocaruri și tapiserii splendide. În atmosfera stenică ce domnește în toate aceste încăperi, cu aerul ozonat de frumusețile ce te înconjoară și de care te poți apropia fără teama de a încălca vreun tabu, emoția firească pe care o resimți întotdeauna în întâlnirea directă, față în față, cu minunății admirate pînă atunci doar între scoarțe de album, devine cu adevărat copleșitoare.

Pentru a-ți putea ordona gîndurile și a varia decorul, îți stau la îndemînă o încîntătoare grădină interioară, cu bănci de marmură, cu aranjamente florale, statui și jocuri de apă, sub un luminator foarte boltit, sau sala de lectură spațioasă și primitoare, unde au loc periodic conferințe cu proiecții cinematografice despre exponatele colecției, ca și concerte de muzică de cameră.

Numărătoarea inversă a sejurului nostru american a ajuns repede la punctul zero. Îngrijorarea că vom avea de înfruntat din nou o probă de rezistență la aeroport s-a dovedit cu totul neîntemeiată. Plecarea s-a făcut dintr-un sector corespunzînd tuturor promisiunilor făcute de prospectele cu multe fotografii ale agențiilor de voiaj, — săli de marmură luxoase, cu fotolii prevăzute cu mici

aparate TV, standuri unde poți cumpăra tot ce-ți trece prin minte, o curățenie pedantă și... liniște. Instalarea în avion sub ochiul grijuliu al însoțitoarelor de bord, urarea de „bun venit” făcută de comandantul navei, ne-au făcut să ne simțim deja pe jumătate acasă. Am decolat seara, am zburat lin toată noaptea și — după esca de serviciu făcută în zori la Amsterdam — cu fusul orar regăsit, ne-am trezit pe negîndite, spre prînz, rulînd spre poarta de intrare în Bucureștiul nostru.

EFEMERIDE

Dintr-un lung șir de instantanee, imprimate de cele mai multe ori pe nesimțite pe filmul memoriei, de-a lungul unei jumătăți de veac trăită în mijlocul muzicienilor sau în atmosfera sălilor de concert, iată câteva momente. — unele tragice la timpul lor, altele comice — dintre cele care și-au păstrat ceva din savoarea lor inițială.

Tracul, inamicul numărul unu al celor ce înfruntă publicul, balaurul fioros care pune stăpânire pe psihicul, pe nervii, memoria și chiar fizicul sau mișcările lor, este unul din generatorii importanți de secvențe penibile în cariera multor artiști. Dacă e vorba de un actor, el se traduce în genere prin bîlbîială care, în fuga replicilor, poate scăpa neobservată, sau printr-un lapsus de memorie ușor remediable prin intervenția sufleurului. La un muzician însă, bîlbîiala de cuvinte duce la una de note, de ritm, la un decalaj între solist și acompaniator, de multe ori la o disperată goană între aceștia doi independent de faptul că acompaniamentul e susținut de un pianist sau de o orchestră întreagă.

În 1947, cînd lucram la Radio avîndu-l ca șef pe Alfred Alessandrescu, am făcut odată parte dintr-o comisie de audiție a candidaților care solicitau programări la microfon. Ne-am dus cu toții în studioul numărul nouă, am luat loc în cabina tehnică — maestrul Alfred, foarte versat în manevrarea butoanelor monitorului de control, a ocupat locul inginerului de sunet. Ca de obicei, în cursul probei au mai intrat în cabină colegi de la alte secții, unii ca să asculte, alții ca să mai întrebe cîte ceva. În ziua aceea îl aveam în vizită pe poetul Horia Furtună, spiritualul șef al secției literare, calamburist de forță.

Tocmai îl ascultam pe un tenor destul de bun, însă care avusese nefericita idee de a începe cu o piesă infernal de grea, cu mari dificultăți chiar pentru un cîntăreț experimentat, o arie dintr-o cantată de Bach. După felul cum îi tremurau notele în mîină și după mina lui crispată, simțeam că o încurcătură e pe-aproape. Așa s-a și întîmplat! Decalajul cu pianistul s-a produs, jocul de-a prinselea a durat cîteva interminabile secunde — totul zadarnic, căci drumul împreună nu a putut fi găsit. Au urmat întreruperi, reluări, pianistul lovea din ce în ce mai tare clapele, doar-doar îl va ajuta pe cîntăreț să intre în tempoul just.

— De ce bate Pepperl Prunner așa tare în pian? — se miră cineva.

— Cum de ce?! — explică prompt „nea Horică”. — Bate și el... pianul, să priceapă... tenorul! Apoi, — Cum spuneai tu, Alfred, că se cheamă Cantata asta?

— *Conflictul dintre Phoebus și Pann...*

— Imposibil ! Greșeală de tipar ! Lipsește un „i” !

— Ce vrei să spui ?

— Păi eu văd că aici nu e vorba de un conflict între Phoebus și Pann, ci între Phoebus și... *pian*.

Maestrul Alfred a dat o pauză de cinci minute pentru... redresarea candidatului care, în continuare, ne-a mulțumit pe deplin prin felul cum a interpretat liedul *Fiul muzelor* de Schubert, spre încântarea și a lui Horia Furtună, autor al minunatei traduceri a textului în limba română.

*

Tracul este o plagă aproape generală, diferența este că unii îl mărturisesc și alții nu. S-ar părea că își recrutează victimele mai ales printre interpreții vocali, cu precădere când e vorba de concert și mai puțin de un spectacol de operă, când sala e cufundată complet în întuneric și contactul cu publicul mai puțin brutal. Lucrul este, desigur, explicabil, căci corzile vocale sînt un instrument deosebit de sensibil, iar grija pentru acuratețea intonației, pentru ușurința emisiei vocale, stînjinite de nodul în gît provocat de trac, are darul să mărească gradul emoției. Cele mai variate scuze, explicații, se completează cu dorința sinceră de a fi victima unui accident, ai unui cataclism universal numai și numai pentru a fi scutiți de a se înfățișa publicului. Foarte rar mi s-a întîmplat, excepțiile constituindu-le vocile grave în general, ca în ziua recitalului cîntărețul, sănătos tun, să nu-mi spună că e răcit, are gripă, febră, nisip în gît, amigdalele prinse... pentru ca, după spectacol, să nu se mai sufle o vorbă despre așa ceva. Cunoscuta soprană poloneză Ada Sari, a avut, prin 1935, un recital de

arii și lieduri, la București. Locuia în particular, la prietenii. În ziua concertului îi admiram, în tăcere, calmul, lipsa de nervozitate. Seara, cu puțin înainte de a ne duce la sala Dalles, își făcea ultimele vocalize. Deodată, se schimbă la față, devine palidă, ochii capătă o expresie de spaimă.

— Ce s-a întâmplat, ce aveți? — am întrebat-o îngrijorat.

— A trecut un automobil pe stradă... sînt sigură că în el sînt persoane care se duc la concert...

— Foarte bine! Veți avea sală plină, succes, veți cînta frumos ca totdeauna...

— Poate da, poate nu... — și urmă un oftat adînc.

Iată cît de variată poate fi manifestarea tracului. Un fapt divers declanșează acea reacție provocatoare de panică care, la unii interpreți dispare imediat după ce au pășit pe scenă, pe alții însă îi chinuiește pînă la sfîrșitul spectacolului, lăsîndu-i mai epuizați decît de efortul fizic pe care l-au depus.

Un faimos bariton american, mult apreciat atît pe scena Operei Metropolitane din New York cît și ca interpret de concert și artist de film, venit pentru o seară de arii și lieduri la noi, care făcea parte dintre cei ce considerau că își pot domina emoțiile, ne-a povestit cum o blestemată de oglindă i-a jucat odată o festă care l-a dus pînă la marginea ratării unui concert. Se afla în Orient ca invitat al unei asociații deosebit de selecte de melomani, pentru un concert organizat într-un castel al unuia din ei.

— Eram relativ liniștit și, împreună cu pianistul care mă acompania, așteptam într-un încîntător

salonaș transformat în cameră a artiștilor, să vină cineva dintre organizatori spre a ne conduce în scenă. Aveam de parcurs o lungă galerie, literalmente îmbrăcată în oglinzi. M-am oprit în drum în fața uneia din ele, ca să-mi controlez cravata. Privindu-mă, am avut un șoc. Eram galben ca lămâia, ceea ce mi-a dat o stare de mare îngrijorare și nesiguranță în mișcări. Mă gîndeam că, pe nesimțite, tracul pusese stăpînire pe mine. Am ajuns în scenă tremurînd. Am ratat prima piesă din program, am distonat, am încurcat textele. Eram lac de apă. Cînd a sosit în sfîrșit momentul pauzei, intrînd în culise l-am întrebat pe pianist ce părere are de paloarea mea.

— Ce paloare?! — replică acesta uimit. Sînteți roșu ca un rac fiert!

Ne-am privit atunci amîndoi în aceeași oglindă prin fața căreia trecusem la venire. Galbeni amîndoi! Ceva mai încolo — iar o oglindă și altă surpriză: de astă dată amîndoi ne prezentam verzi ca salata! „Nu vă speriați de aceste oglinzi, ele redau imagini derutante; în diferite culori, asta în violet, cea de dincolo în galben... O glumă a decoratorului casei!” ne avertiză unul din amfitrioni cu toată sollicitudinea dar tardiv. Abia în partea a doua a concertului am reușit să mă redresez, să ofer ceea ce se aștepta de la mine, spre mulțumirea gazdelor, dar — în primul rînd — a mea.

Dar artistul cel mai chinuit de emoția unui concert pe care l-am întîlnit vreodată a fost un instrumentist: eminentul contrabasist al Filarmonicii noastre, Josef Prunner. Artist foarte sensibil, cu un simț al răspunderii și o conștiinciozitate profesională rar întîlnite, era unul din puținii virtuozii ai

instrumentului care să poată face față unui întreg program de recital de contrabas; chiar pe plan mondial un asemenea concert reprezenta o performanță artistică spre care, în epoca noastră au cutezat să se avînte puțini afară de Serge Koussevitzky. Să cînți fragmente din *Suitele* lui Bach, sau piese de virtuositate, sau de lungă frazare la acest instrument greoi, dificil, greu de mînuit, la acest „rău necesar” cum obișnuia să-l numească însuși maestrul nostru cînd își începea cursul de anul I la conservator, — și să-ți captivezi auditoarii — nu e deloc ușor. La recital, fixat de obicei pentru ora opt, Josef Prunner, neavînd răbdare să stea acasă, își făcea apariția la sală cam pe la ora 5. Nervos la culme, își îmbracă și-și dezbrăca fracul la intervale scurte, lua contrabasul în brațe și exersa pe scenă, în sală, în biblioteca Ateneului, în camera artiștilor, pe coridoare și, din nou, întreaga rută. Cu mina crispată, era absent la tot ce se petrecea în jurul lui, vorbea pentru sine, nimic nu-i plăcea — nici lumina, nici temperatura, nici acustica. Și trebuie să observ aici că, de felul lui, Prunner era un om extrem de agreabil, judicios, ușor de mulțumit și plin de umor. Dar toate acestea se pierdeau în ghearele tracului. Succesele mari pe care le-a repurtat ca solist în marile centre europene și americane, ca și la București, criticile întotdeauna elogioase n-au putut compensa decît în mică parte surescitarea care-l stăpînea de fiecare dată, încordarea care nu se potolea decît mult după concert.

Cam pe aceeași treaptă s-ar putea situa violonista de faimă mondială Erica Morini. Înarmată cu un termos cu ceai calmant, apărea în camera ar-

tiștilor încordată, pradă neliniștii. Dădea afirmativ din cap la tot ce i se vorbea, însă complet absentă la lumea din jur, foarte concentrată. Își scotea vioara din cutie, un Stradivarius considerat a fi cel mai bun și mai scump din lume, își potrivea arcușul în mîna dreaptă privindu-l cu neîncredere, îl plimba pe coarde, îl repunea în cutie și începea din nou jocul numai după cîteva secunde. Reușea să-i transmită și pianistului acompaniator această stare de nervozitate — tensiunea din cameră urca din ce în ce mai mult. Clipa cea mai grea era primul pas în scenă, aproape că era nevoie să fie puțin împinsă. Din fericire, la dînsa tracul se transforma chiar de la începutul concertului în emoție artistică, ceea ce fusese încordare devenea vibrație nestînjinită, descătușată, aservită doar interpretării.

Spre deosebire de Alfred Cortot și de maestrul maestrilor — Pablo Casals — pentru care, după propria lor mărturisire, suferința pe care le-o provoacă tracul nu se termină decît odată cu concertul, alți mari interpreți, ca Arthur Rubinstein sau Jacques Thibaud au marea putere de a se fi sus-tras încă din tinerețe de sub sfera de dominație a acestei hidre. Am avut ocazia să urmărim pe fiecare din ei, de multe ori, la intrarea în scenă: concentrați dar senini, cu un mers săltăreț, Rubinstein, cu pasul elastic Thibaud. Se întîmpla de multe ori ca întorcătorul de note să fie de genul feminin, și atunci mereu tînărul Thibaud ținea neapărat ca, înainte de intrarea în scenă, să-i adreseze — înclinîndu-se plin de galanterie, un compliment, o amabilitate.

Solicitat să încerce să explice acest mecanism infernal al apariției tracului, Arthur Rubinstein ne-a dat un exemplu personal când, în pofida calmului său proverbial, a fost prins în ghearele unei nervozități cu totul speciale la un concert dat în Anglia, la Manchester. În acest oraș, Rubinstein se bucura de o apreciere cu totul specială, își avea publicul său, care-l ridica în slăvi — deci cu atât mai mare îi era grija să-l satisfacă pe deplin. Dar să-i dăm cuvîntul interlocutorului nostru :

— Exista acolo un critic de o excepțională erudiție și severitate, care mă impresionase în mod cu totul neobișnuit din chiar momentul când îl cunoscusem, cu ani în urmă. În seara recitalului cu pricina, ies în scenă, mă înclin de cîteva ori pentru a mulțumi aplauzelor călduroase cu care mă primise publicul și, înainte de a mă întoarce spre pian, zăresc în fundul sălii pe criticul meu, cu bogatul păr alb, cu ochii de vultur ațintiți asupra mea, gata să mă foarfece ! Mă așez la pian și prima clapă pe care o ating — notă falsă ! M-am crispat teribil. Însă, cu un efort imens de concentrare, totul a mers în continuare perfect. Când am revenit pe podium, după pauză, am constatat că amicul își schimbase locul — avansase cu vreo cîteva bănci. Prins iarăși de acea paralizantă tulburare — debutez iar prin vreo două clape greșite. Starea mea de spirit devenea de-a dreptul îngrijorătoare și cu greu am ajuns cu bine la sfîrșitul concertului. Succes mare, publicul cerea suplimente... Când am ieșit la primul supliment, nici nû m-am uitat în sală ! La al doilea, am aruncat totuși o privire circumspectă. Sigur ! Călăul meu era în față, la doi metri de mine și striga „Bravo” cu gura plină. Mai mă

uit o dată bine la el și... stupoare! Omul care mă chinuise toată seara nu era faimosul critic! Îl confundasem cu un pașnic meloman. Dacă din cele ce v-am povestit puteți deduce o definiție, v-aș fi foarte recunoscător! Dar credeți-mă, e imposibil!

*

Un spectacol este în același timp ceva foarte masiv și foarte fragil. Cîtă risipă de muncă, de fantazie creatoare reprezintă activitatea complexă a unei lumi de interpreți și regizori, de oameni cu profesiunile cele mai variate, pe care îi reunește acest singur scop — arta adusă cît mai aproape de spectator... Se întîmplă uneori, însă, să mai existe un regizor, anonim, impalpabil, plin de fantazie și inventivitate și el, ale cărui intervenții sînt întotdeauna neașteptate și, în majoritatea cazurilor, neplăcute: întîmplarea, unii îi spun hazard, acel aghiuță neastîmpărat care poate da în cîteva clipe peste cap cea mai îngrijită punere în scenă, aducînd ilaritate unde trebuie seriozitate sau transformînd momente comice în mici drame, destul de importante în viața unui artist sau a unui spectacol.

Era prin 1937. Asistam, la operă, la un spectacol extraordinar cu *Traviata*, avînd în rolul principal pe Ewa Bandrowska, cunoscuta soprană poloneză, foarte iubită de publicul nostru. Germont-tătăl era Toni Lupescu, iar tenorul Mircea Lazăr cînta pe Alfredo. După cum se știe, în actul al doilea, acesta are de primit o scrisoare de la tatăl său, care-și anunță sosirea neîntîrziată. Deci, în scenă Alfredo singur, vine valetul, îi dă misiva, tînărul o citește și, după cîteva clipe urmează intrarea pă-

rintelui... Ce s-a întâmplat în culise, n-a mai putut afla nimeni. Probabil că o clipă de neatenție din partea regiei de culise, coroborată cu nerăbdarea și o ușoară distracție a lui Toni. Fapt e că, pe muzica valetului cu scrisoarea, Mircea Lazăr s-a pomenit față în față cu tatăl său. Stupoare în sală, unde mulți spectatori cunoșteau opera notă cu notă, stupoare în scenă, în cușca sufleurului și... la pupitrul orchestrei, unde experimentatul Egizio Masini nu-și credea ochilor. Dacă în teatrul vorbit s-ar mai fi putut salva aparențele cu vreo replică ingenioasă strecurată subtil, în operă nu-i nimic de făcut! Muzica își urmează implacabil drumul ei, directivînd cu strictețe orice mișcare. Știți cine a salvat situația? Tot bietul Toni! Dîndu-și imediat seama că a picat în scenă ca... „musca-n lapte”, cum ne-a povestit el după spectacol, a făcut, în aparență foarte calm, o întoarcere de o sută optzeci de grade și a reintrat în culise. După cîteva clipe, de data aceasta așa cum scria în caietul de regie, a revenit în scenă cu demnitatea cerută de rol și a cîntat cu patos frumoasa sa arie.

Lui Leo Slezak i s-a întâmplat o situație inversă: a intrat în scenă doar cu o fracțiune de secundă înainte de a fi fost prea tîrziu. Celebrul tenor ne-a povestit, se pare că a consemnat povestioara și în memoriile sale, ce i s-a întâmplat la un spectacol cu *Aurul Rinului* la Londra. Neînțelegînd engleza regizorului de culise, masivul cîntăreț tot aștepta în cabină să i se anunțe intrarea în scenă care, de fapt, îi fusese dată de mult. Întîrziat, a fost nevoit să se angajeze într-o goană de-a lungul unui interminabil coridor, cu sărituri de ied zburdalnic, agitat, gîfîind, zvîrlindu-se în

scenă exact la timp pentru a-și debita textul : „Priviți cum stau liniștit, aici, pe malul Rinului...”

Mă aflu într-o dimineață în sala Ateneului, împreună cu Arthur Rubinstein. Venise să studieze câteva ore pe pianul pe care avea să cînte în recitalul din seara respectivă. Eram numai noi doi, el pe scenă, eu într-un fotoliu din fundul sălii. La un moment dat, se apropie de mine unul din oamenii de serviciu, care îmi spune că sînt așteptat la secretariat de doi domni. Cînd am coborît, am constatat că cei doi domni din birou erau comisari în uniformă. După ce m-au legitimat, m-au poftit să-i urmez la Prefectură. Toate încercările mele de a afla ce faptă gravă comiseseam au rămas fără rezultat. Nici propunerea de a lua împreună o mașină care să ne ducă la destinație n-a avut mai mult succes. Trebuia să mergem pe jos, eu aflîndu-mă în mai mult decît penibila situație de a parcurge drumul pe Calea Victoriei, de la Ateneu la Prefectură, flancat în văzul lumii de doi uniformați ai forței publice. Ajunși la Prefectură, am fost introdus în anticamera unui mare „șef”, unde se afla o tînără și elegantă blondă. Am fost primit imediat.

— Dumneata te ocupi de concertul de astă-seară al lui Rubinstein? m-a întrebat „șeful” cu gravitate.

— Da, domnule chestor.

Pe loc gravitatea s-a transformat în mîiere. Domnul chestor s-a ridicat din fotoliu, a venit zîmbind spre mine, mi-a pus, ca unui vechi prieten, mîna pe umăr și mi-a spus :

— Păi bine, amice, este posibil să rămîn eu fără bilete la un asemenea concert?! De cîteva zile mă chinui să găsesc două locuri, dar degeaba, totul e vîndut!

Înțelegînd în sfîrșit despre ce era vorba, am răspuns deîndată:

— Sigur că nu veți rămîne fără locuri. Mă duc imediat la casa de bilete să văd ce rezerve pentru protocol mai există și vă telefonez cînd să trimiteți după ele...

— Nu... Nu așa, drăguțule! Îți dau eu acum un însoțitor căruia îi vei înmîna biletele și el le va achita pe loc.

— Foarte bine, dar am și eu o rugămintă...

— Anume?

— Acest... însoțitor, să fie în haine civile. Știți...

— Se aprobă.

Chemat telefonic, însoțitorul a sosit ca fulgerul. M-am despărțit de chestor ca de un amic. Cînd am trecut prin anticameră, am putut observa zîmbetul satisfăcut al blondei, care auzise probabil convorbirea din cabinetul „șefului”. M-am gîndit atunci că era mare melomană și, probabil, din asta mi s-a tras...

*

Celebrul actor vienez Alexander Moissi, — ca protagonist al unui mare ansamblu teatral, se afla în turneu la București. Juca rolul titular în *Hamlet* și spectacolul avea loc la teatrul din strada Lipscani. Pe timpul acela, cam la începutul deceniului al patrulea, nici sala nu era prea confortabilă, iar cabinele artiștilor lăsau foarte mult de dorit și ca spațiu, și ca aerisire. Într-o pauză, Mois-

și, costumat, a ieșit printr-o ușă din fundul scenei care dădea în strada Blănari, să ia puțin aer și să fumeze o țigară. Înfațișarea „individului suspect”, îmbrăcat ciudat, parcă și cu o sabie la șold, a trezit vigilența sergentului din post. Intrigat, s-a apropiat de el, l-a întrebat ceva și suspiciunea lui s-a dublat când a văzut că nu se poate înțelege cu el. Urmarea logică: „un străin în uniformă — hai cu el la prefectură!” Din fericire, în mulțimea de gură-cască ce se adunase într-o clipă în jurul celor doi — așa cum ne-a povestit un martor ocular — s-au găsit câteva persoane care cunoșteau limba germană și au descurcat repede ițele, probabil spre marea dezamăgire a reprezentantului forței publice, care pierduse ocazia de a se evidenția.

*

Diabolica fantezie a „Neprevăzutului” este imensă și scena cu slujitorii ei sînt un debușeu predilect pentru desfășurarea ei. Vă închipuiți ce moment penibil pentru un violonist care, în clipa când ridică mîna cu arcușul pentru a-și începe concertul, constată că, în loc să se așeze pe coarde, nă-răvașul arcuș i-a fugit dintre degete și, descriind un arc în aer, a aterizat în brațele unui spectator, uluit, din primele rînduri. Era la Ateneu, se cînta Concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven și, aflîndu-mă aproape de cel care prinsese arcușul, l-am luat repede și l-am întins imediat solistului. Totul a durat doar câteva clipe, dar cît de lungi au părut ele celui în cauză... Mulțumită prezenței de spirit și calmului dirijorului — prietenul meu Emanuel Elenescu — care urmărea cu coada ochiului incredibila aventură de prestidigitație a solistului

său — orchestra a continuat să cînte, iar violonistul a intrat și el... din mers, cu o exemplară stăpînire de sine, astfel încît minunata partitură beethoveniană s-a putut desfășura în toată măreția ei.

*

Mă afluam într-un rînd la Viena, în micul studio de concerte al Academiei de muzică, la producția clasei de muzică de cameră condusă de un cunoscut al meu. Sala arhiplină, pe scenă un trio de studenți urma să ne prezinte o lucrare de Haydn și una de Ravel. O clipă de neatenție la aranjarea notelor pe pupitre și, în știma viorii trio-ului de Haydn s-a strecurat o pagină din Ravel. Incepe concertul și bietul violonist, disperat, contorsionîndu-se pe scaun în fel și chip, reușește să atingă cu vîrfurile arcușului fila vinovată, făcîndu-i vînt în sală. Spre ghinionul lui, un spectator atent și binevoitor a ridicat-o și i-a așezat-o grijuliu, „la locul ei”, pe pupitru. Primul timp al manoperei s-a repetat, foaia a zburat din nou în sală, dar pînă să fie repusă „la loc”, s-a ajuns și la mica pauză dinaintea părții a doua a trio-ului, astfel că s-a putut face ordine în știmate.

Un alt fel de „încurcătură”, a cărei desfășurare vijelioasă a făcut pe unul dintre eroii ei să traverseze clipe dramatice sau cum arată unele lucruri cînd „întîmplarea” își ia ca asociat spiritul de farsă al cuiva :

Prin 1950, cred, pe la începutul stagiunii concertistice, într-o sîmbătă la ora două, eram într-un birou de la fosta agenție de spectacole „AGES”, care vin-

dea și biletele Filarmonicii. Ușa se deschide furtunos și în cameră irupe unul din salariații administrativi ai Filarmonicii, întrebându-mă cu glasul sufocat de emoție :

— Nu știți dacă mai sînt bilete la concertul nostru de astă-seară ?

— Ba știu foarte bine că de o săptămînă nu mai există nici un loc liber. Ca de obicei cînd dirijează maestrul Georgescu.

— Vai de mine, ce mă fac ?! Mare-ncurcătură, dom' Bratin !

— Ce s-a-ntîmplat ?

— Ni s-a telefonat de la Minister că patru oaspeți străini, personalități de vază, academicieni pare-mi-se, doresc să vie diseară la concert. N-am unde să-i plasez ! Dar mi-a venit chiar acum o idee ! Ce credeți, dacă l-aș ruga pe maestrul Georgescu să ne cedeze loja dumisale, că doar dumnealui tot va fi în scenă ?!

Am încercat să-i spun bietului om că ideea lui nu era ideală. Că pe de o parte, știam că familia Georgescu avea întotdeauna invitați în această lojă, iar pe de altă parte găseam că nu era indicat ca, doar cu cîteva ore înainte de concert, să deranjezi un artist sensibil, cu atît mai mult cu cît era vorba de probleme de a căror soluționare putea să se ocupe o mulțime de altă lume. Dar străduința mea s-a dovedit zadarnică. Interlocutorul meu nici nu mă asculta ; pusese mîna pe cartea de telefon și îi întorcea foile agitat, bombănind :

— Cum, doamne, de-am uitat tocmai acum și numărul maestrului, că doar îl știu pe dinafară... Georgescu George, Georgescu George... — că mulți

mai sînt, Georgescu George... Aha, uite-l! Corespunde și adresa... Așa. Ia să vedem!

Și își proptește degetul asupra numărului proaspăt găsit, în vreme ce cu cealaltă mîină ridică zorit receptorul de pe furcă. Probabil, însă, că emoția a făcut ca degetul să nu stea locului, ci să-i alunece neastîmpărat cu cîțiva milimetri mai sus sau mai jos. Fapt e că a ajuns la un alt Georgescu George, mucalit din cale-afară și, probabil avocat, deoarece titulatura de „maestre” cu care a fost interpelat, nu l-a frapat. Telefonul se afla lîngă mine, așa că mi-a fost ușor să urmăresc replicile de la ambele capete ale firului.

— Alo, casa maestrului Georgescu?

— Da.

— Sînteți chiar dumneavoastră?!

— Da, da.

— Să trăiți, maestre. Bine că v-am găsit. Știți, e o încurcătură cu concertul dumneavoastră de diseară...

— Cu ce?!

— Cu concertul pe care-l dirijați diseară...

Răspunsul se lăsă așteptat cîteva clipe:

— Ahaaa, da, am înțeles. Și ce e cu concertul meu de diseară?

— Păi, s-a comunicat de la Minister că... și eroul meu deapănă povestea, încheind alarmat:

— Am aflat, acum, că nu mai sînt locuri, așa că direcția n-o să aibă unde să-i plaseze!

— Și... eu ce să-ți fac?!

— Vă rog să nu vă supărați, maestre, dar m-am gîndit, știți, să vă rog să fiți de acord să iau loja dumneavoastră...

— Ia-o, dragă, ia-o! Dacă ai nevoie...

— Atunci o să-mi permit s-o trec pe doamna Georgescu...

— S-o treci, dragă, bineînțeles, s-o treci ! Dacă e nevoie...

— Și pe invitații dumneavoastră să-i mut...

— Mută-i, dragă, mută-i pe toți unde-ți place ! Dacă e nevoie...

— Mulțumesc, maestre, mulțumesc din suflet. Să trăiți, să trăiți !

Și, aruncându-mi o privire triumfătoare și cu mult subînțeles, plecă în goană să aranjeze lucrurile, așa cum îi dăduse „maestrul” mână liberă.

Seara la Ateneu, furtună cu fulgere și trăsnete. Victima farsei a trebuit să se facă pe loc nevăzută, în timp ce direcția făcea ordine, spre satisfacerea tuturor : oaspeții au fost așezați în câteva fotolii aduse suplimentar, și familia și invitații lui George Georgescu au intrat, firește, în loja cu numărul opt, loja obișnuită, permanentă, a dirijorului.

Dar maestrul, avîntîndu-se cu elanul obișnuit pe podium, nu și-a început concertul decît abia după ce o privire aruncată fugar spre ea, l-a asigurat că lucrurile erau cu adevărat în ordine.

Am fost de multe ori întrebați cum ne-a venit ideea alcătuirii lucrării intitulate *Calendarul Muzicii Universale* și cum s-a desfășurat foarte complicata muncă pentru realizarea ei.

Ideea o aveam de mult. Dar mai ales cînd mi-am început activitatea la secretariatul muzical al Filarmonicii am simțit nevoia unui instrument de lucru ușor de cercetat, cu notații biografice și ale muzicienilor români, în care să am siguranța exactității datelor. Și tot atunci am gîndit că o aseme-

nea carte ar putea fi utilă nu numai unor instituții de profil, — radio, conservator, unele publicații — dar și marelui public meloman, dornic de o documentare ușor accesibilă, scrisă în românește.

Adunasem timp de ani de zile fișe interesante, am adus la zi însemnări mai vechi, am parcurs enciclopedii, lexicoane, dicționare muzicale, am confruntat monografii și lucrări de memorialistică, pînă ne-am trezit cu mii de notații, un material imens, copleșitor, însă amorf, nesistematizat, o adevărată comoară dar fără cheie, pentru moment.

Ne lăsasem prinși într-o muncă infernal de migăloasă, cu pasiune dar și cu seninătatea omului fără experiență în acest domeniu, o muncă ce avea să ne acapareze ani de zile. De la început am văzut cît ar fi de interesant să sistematizăm materialul după o formulă oarecum inedită, adică în ordinea strict calendaristică a datelor — atît în ceea ce îi privea pe compozitori sau interpreți, dar și primele audiții sau alte evenimente. Cu alte cuvinte, să înglobăm cam o mie de ani de muzică universală în cele maximum trei sute șaizeci și șase de zile ale unui an calendaristic. Era ceva mai deosebit față de lexicoanele și enciclopediile curente, care au materialul organizat în ordine alfabetică, oferind un unghi de vedere în plus.

Dificultățile, inerente unei asemenea înfăptuiri, erau cîteodată paralizante. Între altele, ne încurcau teribil nepotrivirile de date de la un lexicon la altul — fie inadvertențe, sau notații voit eronate ale unor date de naștere, și nu era numai sexul slab cel care se dorea întinerit cu cîtiva ani. Metodele de stabilire a adevărului — esențial pentru structura *Calendarului* — erau variate : corespon-

dență cu cei în cauză, unde se putea, sau cu descendenți ai lor; sau cu muzee și arhive, cu oficii de stare civilă, sfaturi populare, administrații de cimitire... O surpriză am avut, de exemplu, și cu marea noastră cîntăreață Elena Teodorini. Data luată de pe piatra tombală a artistei, de la cimitirul Sfînta Vineri, o arăta cu trei ani mai tînără decît o găsisem noi notată într-un vechi lexicon american. Nici chiar familia nu-i cunoștea vîrsta cu exactitate. Firește că am considerat că notația din lexicon, făcută în timpul vieții ei, trebuia să fie cea exactă, astfel că așa am preluat-o și în *Calendar*.

Am fost de multe ori copleșiți, chiar descurajați de problemele din ce în ce mai grele, aproape insurmontabile, care apăreau tot mai des, pe măsură ce ne apropiam de terminarea cărții. Dar buna primire de care s-a bucurat apariția ei în librării, scrisorile frumoase de apreciere pe care le-am primit, au fost răsplata cea mai de preț pentru munca noastră.

Cu cîțiva ani înainte de apariția volumului *Calendarul Muzicii Universale* stăteam de vorbă despre bogatul material documentar ce-l adunasem cu prietenul nostru Boris Stegărescu, regizor pe atunci al Televiziunii. Și am ajuns la ideea de a propune Radioului o emisie lunară, bazată tocmai pe acest vast material informativ, adică un grupaj de date importante din istoria muzicii universale, cuprinse în luna respectivă: aniversări, comemorări, prime audiții, premiere, cu detalii inedite — ilustrate cu o muzică adecvată. Trebuia să fie o emisie în același timp distractivă și educativă.

Ni s-a cerut să scriem un scenariu de probă, pe care l-am prezentat direcției emisiunilor muzicale. Cei doi directori, compozitorii Ovidiu Varga și Theodor Carțiș, după ce l-au studiat cu minuțiozitate, nu numai că au îmbrățișat cu căldură propunerea noastră, dar au hotărât să fie „pusă în undă” cât de curînd posibil și la oră și zi foarte avantajoase: ultima duminică a lunii, la orele 18, cu o durată de șaizeci de minute.

Munca pentru alcătuirea emisiilor era captivantă, dar deloc ușoară: începeam cu selecționarea datelor propriu-zise, continuam cu construirea textului vorbit, a părții anecdotice, adaptarea lor pentru microfon, urma apoi alegerea segmentelor muzicale ilustrative, stabilirea unei balanțe între partea vorbită și cea cîntată, totul trebuind să se închege în montajul final într-o realizare omogenă. Lucram în patru, noi doi și Boris cu soția lui, Geta Stegărescu, redactor la secția muzicală a Radioului, cea care dădea forma definitivă a emisiiei, punînd în joc alături de marea ei experiență, o deosebită pricepere, bun gust, o inepuizabilă putere de muncă și multă, foarte multă răbdare.

Din cînd în cînd pregăteam emisiuni similare și pentru Televiziune, dedicate exclusiv muzicii românești.

Însă „Filele de calendar muzical” de la Radio au fost cu adevărat longevive, bucurîndu-se de ospitalitatea microfonului trei ani și jumătate, păstrîndu-și în tot acest timp bogăția informativă, prospețimea și succesul.

MOMENT SENTIMENTAL

Era de la sine înțeles ca, vorbind despre concertele unor oaspeți străini la București, să creionăm și câteva din interferențele pe care vizitele lor le-au avut cu mediul nostru artistic, cu personalități de renume ale culturii noastre, pentru a nu lipsi tabloul vieții spirituale a Capitalei din acea perioadă de elemente prețioase. Însă unele momente au avut un colorit special, care ne face să zăbovim ceva mai îndelung asupra unuia din ele, întâlnirea cu „Nea Apostol”.

După cum am mai spus, ne-am cunoscut în 1936, cu ocazia concertului dat de Pablo Casals. Iar de atunci, puține au fost evenimentele artistice unde să nu ne fi văzut.

În timpul uneia din vizitele sale la București, ca invitat al Filarmonicii noastre, Claudio Arrau și-a exprimat dorința să asculte cea mai recentă înregistrare pe disc a Concertului al treilea pentru pian și orchestră de Rahmaninov, în interpretarea lui Vladimir Horowitz. Nu-l cînta la noi, însă de aici el pleca la Sofia, unde era programat cu

această piesă și îl interesa foarte mult cum sunau anumite pasaje în viziunea marelui pianist american. Noi nu ne procurasem încă plăcile, dar ca gazdă și prieten doream mult să-i satisfac dorința, convins că nici măcar nu putea fi prea complicat.

Dar mă înșelasem. Nu le-am găsit la magazinele de muzică. Atunci m-am adresat discotecilor din instituțiile noastre de specialitate — la Radio, la Conservator, apoi unor pianiști, unor melomani... fără nici un succes. Singura resursă a fost „Nea Apostol” :

— Da, da, îl am ! E o înregistrare mare. Mi-a sosit acum zece zile direct de la Londra. Poftiți să-l ascultați, vă aștept cu plăcere !

Și am fost pentru a nu știu câta oară la Apostol, și Arrau era al nu știu câteleva mare artist care-l vizita. Locuia în cartierul 13 Septembrie, pe strada Prof. Ion Clinciu, într-o căsuță bătrânească pitită în fundul unei curți cu cișmea la poartă și flori multe spre stradă. O ușă simplă cu geam, un prag înalt și... iată-te intrat în prima din cele două camere, nu prea mari, scunde, ce adăposteau universul de frumos care te absorbea din prima clipă. În ambele camere, pereții complet acoperiți cu tablouri valoroase, începînd cu faimoasele *Rufe la uscat* ale lui Luchian, Grigorești, Andreești, Petrașcu, Tonitza, Iser... cele care nu mai încăpeau pe sus erau pe jos, sprijinite de ce se putea. Pe cele două scrinuri care ascundeau în sertarele lor comorile muzicale, dansatoare zglobii din porțelan de Meissen cu diafanele lor dantelării se învecinau cu porțelanuri de Sèvres și cu tot atît de delicate statuete de Tanagra. Printre ele, cîte o icoană de

lemn din secolul XIII aștepta cuminte momentul cînd i se va găsi un locșor pe perete. În prima cameră, pe lîngă o canapea, o masă cu cîteva scaune și un dulăpior, obținut cu greu de la soțul ei de coana Stela, pentru necesități gospodărești, se afla un „Godin” mare, din tuci, care iarna încălzea ambele camere. Dincolo, un divan mare, rafturi de bibliotecă ce înconjurau camera, încărcate cu literatură românească și partituri muzicale, o masă ceva mai mare, două-trei scaune și un splendid patefon-mobilă, acționat însă manual, — casa nu avea încă electricitate. A fost introdusă abia după marele cutremur din noiembrie 1940, care a adus grele stricăciuni pereților și plafonului, necesitînd reparații esențiale.

În ușă, alături de brațele larg deschise, de zîmbetul așternut pe figura luminoasă, de privirea blîndă și catifelată a amfitrionului, se afla întotdeauna și „coana Stela”, bucuroasă de oaspeți, ale cărei mîini vrednice se simțeau în curățenia de farmacie care domnea peste tot și în măiestria cu care împletiseră minunile de dantelărie ce completeau ambianța acestui colț de rai. Exista și un nemulțumit: imensul motan siamez, „Prinț”, care trebuia să libereze locul lui favorit de pe divan și, cu vădită neplăcere, se refugia îmbufnat și demn în brațele coanei Stela, dincolo...

La fiecare vizită pe care o făceau în casa Apostol, descopeream noi achiziții, un fildeș vechi, discuri noi, o pictură... Dar ele nu se făceau la întîmplare — Apostol nu era un acaparator — ci după ce erau studiate multă vreme, pe la anticariate, pe la colecționari, pe bază de schimb cu alți pasionați. Apostol avea în general diminețile li-

bere și se odihnea de munca de ospătar la un restaurant atît de plin de efervescentă cum era „Continentalul”, colindînd magazinele de muzică, studiind prospecte, ascultînd muzică, făcîndu-și comenzile de discuri direct de la casele producătoare. Era prin 1945, cînd am văzut la el un vas oriental splendid care trona într-un colț pe un scăunăș acoperit la rîndul lui cu un „persan” de mare preț. Se vedea că trebuie să fie o piesă rară. Privirii noastre întrebătoare — știam bine că nu mai văzusem vaza — îi răspunse coana Stela :

— Știți cînd a cumpărat soțul meu minunea asta ? La 4 aprilie 1944, după bombardament. Cînd tot orașul era în panică și cine putea să părăsească Bucureștiul își făcea bagajele, mi-a venit acasă Apostol, încîntat, cu ea în brațe. Cochetase el multă vreme cu dînsa, dar prețul era tare mare. După bombardament, proprietarul a fost bucuros să se debaraseze de ea și pentru o sumă mai mică !

Întîlneam, uneori, la Apostol, pe scriitorul Ionel Teodoreanu — mare amator de arii vechi și de șansonetă franceză, sau pe poetul Vasile Voiculescu, iubitor de Wagner și Richard Strauss ; pe eruditul critic de artă Petre Comarnescu, pe criticii muzicali Radu Cioculescu și Emanoil Ciomac, pe soliști ai Operei Române ca Nicolae Secăreanu, artist deosebit de interesat de muzica instrumentală în aceeași măsură ca de cea vocală ; pe flautistul Vasile Jianu, pe actorul Nicolae Soreanu și încă mulți, mulți alții. Apostol cunoștea gusturile unora din ei, care veneau să asculte anumite lucruri, dar mulți îl rugau să le alcătuiască el un program. Apostol îi împăca pe toți. Era fericit cînd le putea vorbi despre ultimele lui achiziții, era de multe ori

atît de nerăbdător, încît îl auzeai chiar din prag :

— Am primit ieri ultima înregistrare *Don Giovanni* cu ansamblul Operei din Glyndebourne dirijat de Fritz Busch. Sau : azi dimineața mi-a sosit un concert pentru pian și orchestră de Mozart. N-o să ghiciți cine e solistul ! Bruno Walter !

Autodidact, Apostol se documenta temeinic asupra unor probleme de specialitate — detesta superficialitatea. În materie de interpretare muzicală, părerea lui căpăta valoare de expertiză. Nu o dată am asistat la discuții între el și interpreți de valoare, ca Ionel Perlea sau Alfred Alessandrescu, în care — cu exemplificările de rigoare — își susținea punctul de vedere, fie că Simfonia Pastorală de Beethoven este mai convingătoare în înregistrarea lui Furtwaengler decît în cea a lui Toscanini ; sau, de pildă, că partea a III-a a Concertului de vioară de Ceaikovski este mai bine cîntată de Huberman decît de Heifetz, care rămîne neîntrecut în rest.

Într-o zi, unul din clienții permanenți ai „Continentalului” — secretar la Palat — îi adresează o invitație :

— Domnule Apostol, într-una din zilele viitoare am să te rog să mergi cu mine la Palat...

— Unde ?

— La Palatul regal. I-am vorbit regelui de dumneata și ar dori să te cunoască și să te consulte în legătură cu discoteca sa personală. Dorește să aibă seria completă a sonatelor de pian de Beethoven — vrea să știe ce interpreți preferi dumneata pentru fiecare din ele.

— N-am eu ce căuta la palat, domnule secretar. Dacă doriți, vă pot face o listă cu cei mai buni pianiști beethovenieni care, așa cred eu, sînt doar

trei, și o dați dumneavoastră cui trebuie.

Am văzut notița făcută de Apostol, verificînd o dată în plus competența lui. El era de părere că primele sonate ar trebui să fie cîntate de Edwin Fischer, cele din perioada de mijloc — de Arthur Schnabel, iar ultimele zece — de Wilhelm Backhaus, cu mențiunea specială ca Sonata opus 106, *Hammerklavier*, să fie neapărat în înregistrarea acestuia din urmă, ca una din lucrările cele mai pretențioase și mai dificile, care prin lungimea și problemele interpretative pe care le pune întră în repertoriul unui număr foarte redus de executanți.

Mi-a făcut o plăcere deosebită să-i confirm alegerea, povestindu-i o întîmplare la care asistasem în sala Musikverein din Viena, la un recital de sonate de Beethoven, susținut de Backhaus, în 1930 cred: programul cuprindea și *Hammerklaviersonate*. Era o seară excepțională, în care interpretul și auditoriul vibrau la unison, contactul dintre scenă și public — total. După terminarea celebrei sonate, nu s-a auzit în primele clipe nici o reacție a sălii. Apoi, toată lumea s-a ridicat în picioare și după acest „suspens” de reculegere — rarissim în uzanțele sălii de concert — au izbucnit aplauze și ovații, în semn de omagiu pentru marele pianist.

În casa primitoare a lui Apostol s-au perindat multe generații de tineri muzicieni, de studenți veniți uneori cu profesorii lor de la conservator să-și completeze cunoștințele ascultînd discuri, pe care amfitrionul le punea la dispoziție cu generozitate, mai ales cînd era vorba de un mare talent,

ca de pildă Dinu Lipatti. Se iubeau și se stimau reciproc. Lipatti asculta ore întregi, concentrat, tăcut. Uneori repeta câte un disc de două și de trei ori. După un *Preludiu și Fugă* de Bach cîntat de Horowitz, spuse extaziat: „Mă gîndesc că omul ăsta cîntă această piesă cu 120 pe oră și e totuși muzică... adevărată... și e Bach... Oare cine mai poate cînta așa?”

— Ești modest, Dinule — îl încuraja Apostol cu toată convingerea, — vei cînta și tu așa, sînt sigur... Ești foarte mare, Dinule!

Despre Horowitz avea și Apostol o părere cu totul excepțională, rămînînd pe poziție ori de câte ori era în controversă cu unii muzicieni care-l socoteau pe marele pianist ca fiind exclusiv un senzațional fenomen al virtuozității instrumentale. Printre aceștia s-a numărat un oarecare timp — mai ales la primele discuri sosite la noi — și eminenta pedagogă Florica Musicescu, profesoară a lui Dinu Lipatti. La una din audițiile oferite special distinsei pianiste și studenților ei, Apostol — punînd pe platoul patefonului un disc, spuse:

— Am primit zilele acestea un lucru tare frumos — Mazurca în fa diez minor și Nocturna în fa minor, de Chopin, într-o interpretare cu totul ieșită din comun...

— Cine cîntă? se interesă domnișoara Musicescu.

— N-am reținut numele, e tare încîlcit, o să-l descifrați dumneavoastră de pe etichetă, după aceea. Știți, cînd apare ceva deosebit, casele de discuri îmi trimit plăcile chiar înaintea prospectelor, de aceea nu prea sînt documentat, — con-

tinuă Apostol, grăbindu-se să pună aparatul în funcțiune.

Pe măsură ce camera se umplea de muzică, se putea citi pe fețele tuturor impresia profundă pe care o resimțeau. Se încrucișau exclamații șoptite : „muzicalitate desăvîrșită“, „sensibilitate și profunzime“, „cîtă convingere și perfectă realizare în redarea întregii game de sentimente chopiniene“, „înnobilare a unor piese atît de cunoscute“...

— E sigur Rubinstein, sau... Arturo Benedetti Michelangeli, se grăbi să ghicească un student.

— Nuuu ! — sări amuzat Apostol. Pe aceștia îi cunosc doar, știu cum îi cheamă. E unul mai nou...

Discul s-a oprit. Apostol îl dă domnișoarei Musicescu, pentru descifrarea numelui încîlcit.

— Domnule Apostol, te ții de farse ! — fu replica amuzată ; și, adresîndu-se studenților : Pe etichetă stă scris : Vladimir Horowitz !

★

Îl amuza grozav pe Apostol să facă astfel de glume, cu caracter instructiv. Odată, adunați în jurul patefonului, ascultam o piesă de violoncel, disc pus la sugestia amfitrionului.

— Cine cîntă ? se interesă cineva.

— Vă spun imediat. Dar mai întîi aș vrea să știu dacă vă place sunetul violoncelului, vă rog să-l urmăriți cu multă atenție.

— Da, sună frumos... Uneori acutele ies nițel forțate, totuși interpretarea e desăvîrșită și interpretul cu totul excepțional, spune unul din instrumentiștii care se afla printre noi.

— Apoi să știți că nu e violoncel și nu e violoncelist ! Este contrabasistul Serghei Koussewitzky,

— ne dezvălui secretul Apostol, zîmbind, reamintindu-ne că celebrul dirijor, conducătorul, timp îndelungat, al orchestrei simfonice din Boston, a fost în anii tinereții un excelent contrabasist concertist. Recitalele lui făceau senzație prin acuratețea tonului, virtuozitatea și muzicalitatea interpretării unor piese dificile din repertoriul violoncelului.

*

Trăsătura esențială a lui „Nea Apostol” a fost sincera lui dragoste de oameni, dorința de a împărtăși cu cît mai mulți bucuria comorilor lui. O făcea neobosit, cu discreție și generozitate, modest, niciodată blazat. Oaspeții care îl vizitau erau de multe ori programați cu săptămîni înainte, în funcție de serile libere pe care le avea. Nu te puteai sătura să contempli delicatețea cu care atingea un obiect de artă, atenția cu care ștergea ambele fețe ale unui disc și înainte și după cîntat, cu pernița de pluș, concentrarea care i se așternea pe figură cînd asculta muzică sau cînd privea un tablou. Am insistat în rîndurile de mai sus asupra legăturilor lui cu muzica, dar el a avut mulți prieteni și printre pictorii, graficienii, colecționarii de artă ai timpului său.

La concerte, care coincideau de obicei cu orele lui de serviciu, îl vedeam mai rar, numai la programe deosebite sau la interpreți excepționali, fără ca celebritatea lor să-l influențeze. Dimineața însă, de cîte ori avea puțin timp, venea să-mi facă o vizită la Ateneu. Foarte des se întîmpla să urcăm împreună sus, în sala întunecată, spre a asista la

vreo repetiție a orchestrei, printre membrii căreia se numărau și mulți cunoscuți ai lui.

Pentru George Enescu, care îl aprecia și îl iubea, Apostol avea un cult. Nu-i lipsea nici o înregistrare și venea la toate concertele din București ale maestrului. Era lucru știut că, după concert, doamna Enescu ținea întotdeauna să-l întrebe: „Domnule Apostol, sînteți mulțumit?” — deși fața radioasă a acestuia spunea tot.

Coana Stela ne povestea că uneori, după ce plecau musafirii după ore întregi de audiție, soțul ei, care își avea și el preferințele sale, îi spunea scotocind într-un sertar :

— Ei, acumă să ascult și eu nițică muzică... Și așeza grijuliu un disc mic pe platanul patefonului. Se sprijinea de ușorul ușii, în picioare, cu ochii închiși, cufundat în lumea unui Coral de Bach și, abia după aceea, își considera încheiată ziua.

ATENEUL ROMÂN ȘI FILARMONICA „GEORGE ENESCU”

Splendidul palat al Ateneului Român, de pe Calea Victoriei, astăzi emblemă a Capitalei și simbol al vieții culturale a țării, așa cum l-au visat inițiatorii lui, face parte din categoria acelor locașuri de cultură care te atrag și îți transmit sentimentul de bunăcuroasă ospitalitate chiar din momentul când îți apar înaintea ochilor, înainte de a le păși pragul. Monumentalitatea clădirii, demnă de destinația ei, departe de a fi inhibantă, te încălzește; iar arhitectonica ei te captivează, fie că o privești pe orizontală, sau pe verticala de patruzeci și unu de metri, al cărei apogeu îl constituie minunata cupolă, străpunsă de douăzeci de ferestre, împodobite cu cununi și lire.

Forma de dom, determinată de structura sălii, una din puținele săli rotunde de concert din lume, este o urmare a faptului că municipalitatea orașului a pus la dispoziția constructorilor o fundație existentă mai de mult, pe care o turnase Societatea ecvestră română pentru un manej.

Deoarece fondurile de care dispuneau inițiatorii acestui temerar proiect, în frunte cu Con-

stantin Esarcu, de a dota capitala țării cu „un adevărat templu al artei și al științei, care să fie în primul rînd o operă de artă” erau mult sub nivelul entuziasmului care îi însuflețea, ei au adresat un apel către toate asociațiile științifice și culturale care urmau să aibă contingentă cu scopul viitoarei clădiri, dar și viitorului public — solicitare al cărei răspuns nu s-a lăsat așteptat. Bucureștenii, invitați să cumpere bilete la o loterie care s-a tras în grădina Cișmigiului, se grăbeau să-și ofere obolul cu generozitate; costul biletului fiind de un leu, curînd s-a născut îndemnul, devenit aproape un refren popular: „Dați un leu pentru Ateneu”.

Accesul publicului se face prin intrarea principală a clădirii, preludiată de frumoasa grădină cu statuia lui Mihai Eminescu. După ce urci cele cîteva trepte îmbietoare, ajungi în peristilul care amintește de temple grecești antice: are opt coloane ionice, identice ca proporții cu cele ale templului Erehteion de pe Acropole și care susțin un fronton triumfiular. De aici, prin una din cele trei uși înalte, pătrunzi în holul circular de marmură, faimoasa Rotondă a Ateneului, ornată cu sculpturi, feronerie artistică și candelabre. Plafonul, sculptat și el, este susținut de douăsprezece coloane masive, îmbrăcate într-o imitație de marmură de culoare roz, dispuse în cerc. În fund se află o scară largă, impunătoare, dominată de statuia lui George Enescu, operă a sculptorului Gheorghe Anghel, ca și cea a lui Eminescu din parc. La un moment dat, această scară se bifurcă, ducînd la etajul întîi unde, după traversarea unei logii, se ajunge la culisele sălii mari, la foaierele ansamblurilor și în spatele scenei.

Tot din rotondă se ajunge și în sala mare de concert, la etaj, urcînd una din cele patru scări monumentale din marmură de Carrara, în stil baroc, construite în spirală, cu cîte un palier intermediar ce oferă o minunată privire de ansamblu asupra rotondei.

Sala are aproape o mie de locuri dispuse în cerc, în trei zone de parter înconjurată de două rînduri de loji, cu fotolii confortabile îmbrăcate în pluș roșu. Cu acustica ei bună și vizibilitatea perfectă, are un aer de intimitate și de elevație cu totul speciale. Bolta sălii este decorată cu diferite figuri simbolice, genii înaripate, delfini și cuprinde, înscrise în medalioane, denumirile diferitelor ramuri ale cunoștințelor și îndeletnicirilor omenești, cît și nume ale mai multor personalități de vază ale neamului. La acestea se adaugă fresca, ce încinge ca un brîu întreaga sală, cu pictura inspirată din istoria de veacuri a poporului român.

Aceasta este ambianța care, desfătîndu-i privilegiile și simțul estetic, îi creează climatul de reculegere și de concentrare atît de necesare celui venit să se pătrundă de muzică, imensului public al Ateneului.

Timp de șase decenii și jumătate de la inaugurarea lui, în anul 1888, la Ateneu s-a desfășurat o activitate bogată, dar lină, calmă, fără agitație. În toate diminețile aveau loc repetiții de orchestră; concertele simfonice, la care se intra prin ușa din strada Franklin se țineau în sala mare, de obicei în serile de joi și de sîmbătă, iar duminica — dimineața la ora unsprezece, acestea fiind și cele mai frecventate. În restul săptămîinii

se mai putea asista din cînd în cînd la cîte un concert festiv, la o conferință, la un recital sau alte manifestări ocazionale.

Cele două săli mici de la subsol fiind închise unele unor cinematografe, nu se înscriau în activitatea propriu-zisă a Ateneului.

Tot astfel și sectorul expozițional, în care au avut loc strălucite manifestări de artă, nu numai în cele două săli de expoziție de la parter, ci uneori chiar și în bibliotecă și în rotondă. Tot aici s-a deschis și primul *Salon Oficial* al țării, eveniment anual artistic și monden, care a funcționat vreme de decenii. Tot Ateneul a adăpostit un timp și Pinacoteca Națională.

Secretariatul Ateneului se afla într-o cameră elegantă și spațioasă de la parter și avea un singur funcționar. În afară de treburile curente, atmosfera de tihnă era uneori întreruptă de vizita unui solicitant, venit să închirieze sala : o instituție sau un particular. Pentru a ajunge la această încăpere trebuia să treci printr-un coridor întunecos, cu cîteva scaune și un om de serviciu care, în serile de concert, devenea controlor de bilete ; toate mișcările lui erau însoțite de zăngănitul grămezii de chei atîrnate de un lanț lung, pe care nu-l slăbea din mînă. Era de-a dreptul mișcătoare grija cu care verifica mereu toate ușile, pe care le încuia după plecarea tuturor, neuitînd bineînțeles să stingă și becul pustnic din coridor.

Dar începînd din martie 1954, odată cu instalarea aici a Filarmonicii „George Enescu”, cu toate sectoarele sale, Ateneul a devenit o adevărată u-

zină producătoare de muzică, un focar de permanentă vibrație, sonoră și sufletească.

Descrierea Ateneului nu se poate rezuma la cele spuse pînă acum. El mai are o altă „față”, cel puțin la fel de captivantă, dar invizibilă pentru public. Trebuie evocate, măcar în treacăt, pentru cîteva clipe doar, viața tumultuoasă și clocotul care se desfășoară aproape fără conținere dincolo de pereții sălii de concert, repetițiile, atmosfera în care — cu risipă de energie și de inteligență, cu pasiune, talent și înalt profesionalism, — se conlucrează în vederea aceluși proces imposibil de redat prin cuvinte care este nașterea creației interpretative: studierea partiturilor, analiza fiecărei note, a nuanțelor, a intențiilor compozitorilor, văzute prin lupa sensibilității artistului, astfel încît sinteza ce se oferă de pe scenă auditoriului să fie cît mai aproape de perfecțiune.

Numeroase săli și camere de repetiții, bibliotecă, scena sălii mari și cea a cochetului studio de la subsol — o inițiativă a anilor tineri care a luat locul unuia din vechile cinematografe de la subsol — cabina de sunet de la mansardă cu complicata ei aparatură de înregistrare, foaierele orchestrei și ale corului sînt tot atîtea puncte fierbinți unde se cheltuiesc, în vederea aceluiași scop, soliști, membri ai formațiilor simfonice și camerale, ale corului — la un moment dat activa tot la noi și orchestra de muzică populară „Barbu Lăutaru” — secretari muzicali, lectori, ingineri de sunet, tehnicieni, personal administrativ și auxiliar, ca și mulți colaboratori externi, autohtoni și invitați de peste hotare.

Forfota începe cu mult înaintea orelor de repetiție, primii veniți fiind membrii orchestrei, mai ales suflătorii, pentru încălzirea instrumentelor. Aceasta creează un zgomot de fond familiar și liniștitor, dându-ți siguranța că pulsul Filarmonicii bate normal. Cu intensități variabile, acest zumzet de stup muzical ține toată ziua, descrescînd abia seara. Uneori, în ore tîrzii de noapte, trecînd prin preajma Ateneului, poți auzi muzică de orgă: așa se întîmplă cînd un artist care trebuie să repete pe manualul aflat pe scenă nu o găsește liberă la ore convenabile și este nevoit să-și pregătească concertul abia după încheierea programului din sală; și, cufundat în partitură, la lumina unei lămpi slabe, uită să se mai gîndească la ceas...



Abia acum, cînd încerc să depăn firul legăturilor mele cu Filarmonica, îmi dau seama că trebuie să privesc mult în urmă pentru a descoperi momentele de început ale acestei pasiuni.

Întîlnirea cu primul concert simfonic, în adolescență, a fost pentru mine o revelație extaziantă. Impresiile se învîlmășeau, atenția îmi era furată cînd de ansamblul instrumental, cînd de public, dar mai ales de vrăjitorul care, cu bagheta sa fermecată parcă, deschidea zăgazurile torentului de muzică. Cu interes crescînd am început să frecventez cu regularitate concertele de duminică dimineața. Intram sfios, uneori cu bilet, alteori strecurat în sală cu concursul binevoitor al cîte unui membru din orchestră, atunci cînd nu se mai găseau bilete la casă.

Încetul cu încetul am început să mă familiarizez cu compartimentele orchestrei. Unul dintre primii spre care mi s-a îndreptat simpatia a fost — probabil și pentru că mă frapase impresionantul număr al instrumentelor pe care le mînuia cu dexteritate — percuționistul Ion Botez. Slab, tuns cu mașina zero dar cu cioc, sprinten, mereu agitat și nervos, nemulțumit, gesticulînd și bombănind, „dom' Botez” avea și sarcina de a pune știmele pe pupitre la începutul concertului și de a le aduna din nou la sfîrșitul lui. Le verifica, le număra cu glas tare și le păstra la loc sigur pînă la înapoierea lor în rafturile bibliotecii. Această muncă îl obliga să vină mai devreme la Ateneu și, desigur, să rămînă acolo mult timp după terminarea concertului, timp care uneori se prelungea, spre cumplita lui înciudare, dacă din întîmplare se lipeau două știme și nu mai ieșea bună socoteala lor. Rămîneam și eu de multe ori după concert în culise cu dînsul, ca să-i dau o mînă de ajutor, nu la numărat, căci nu avea încredere în nimeni, ci la legatul mapelor.

Cu timpul am trecut la suflători, mai întîi la alămuri apoi la lemne. Îl admiram pe trompetistul George Adamache, specializat la Paris, și nu rar se întîmpla să renunț a rămîne în sală cînd se cînta uvertura „Leonora a 3-a”, ca să mă instalez în culise și să-l pot urmări cînd executa de acolo solourile de trompetă din celebra uvertură beethoveniană. Peste ani m-am apropiat și de Dimitrie Alecsandrescu, fagotistul nostru de mare valoare, interesat și de alcătuirea unei istorii a concertelor cu instrumente de suflat din țara noastră.

Sectorul mai vast al corzilor mi-a rămas la urmă. Îi urmăream cu mult respect și admirație pe cei trei concertmaștri ai orchestrei, Alexandru Theodorescu și Anton Adrian Sarvaș, colegi de pupitru la vioara întâia, ca și pe Ludovic Feldman la vioara a doua, pentru rolul important pe care îl aveau, pentru ținuta și seriozitatea lor. Admirația avea să se prelungească timp de decenii, în care i-am văzut neclintiți la locurile lor, din ce în ce mai grizonati, din ce în ce mai venerabili. Îmi va rămîne nealterată în memorie imaginea lui Josef Prunner, inepuizabilul contrabasist, cum participa cu toată ființa lui la tot ce cînta. Cu carura impunătoare, croită parcă pe măsura instrumentului, aplecat cu afecțiune asupra lui, antrenîndu-și partenerii cu o însuflețire molipsitoare, ieșind puțin înafara grupului contrabașilor dintr-un elan cu greu ținut în frîu. Cu atît mai contrastantă era impresia pe care ți-o făcea cînd pleca de la concert sau de la o repetiție. Era alt om. Cobora tacticos treptele din fundul rotondei, niciodată grăbit, calm, zîmbitor, pus pe glume, cu o țigară proaspăt aprinsă între degete.

Și în sală îmi deveniseră familiare cîteva figuri de melomani. Ocupau întotdeauna aceleași locuri și știam încotro trebuia să-mi îndrept privirea ca să-i găsesc: pe faimosul nostru chirurg Nicolae Hortolomei, pe profesorii doctori Ion Cantacuzino și V. Tempea, pe medicii S. Miron, S. Laurian și I. Weinberg — autor al biografiilor lui Mozart și Haydn, pe arhitecții Radu Teodoru și Van Saanen, cu figura lui distinsă și părul nins, cu care se puteau schimba în pauzele concertelor păreri interesante. Sigur că numărul celor al căror

nume nu îl cunoșteam era și mai mare totuși, ca „obișnuiți”, ne cunoșteam din vedere și comentariile se făceau din priviri.

Nelipsit de la concertele Filarmonicii era și basul Edgar Istratty — „frumosul Edgar” cum îi spunea mai ales publicul feminin : înalt, zvelt, elegant, cu aer de cuceritor, îmbrăcat cu un sacou negru și pantaloni în dungi, cu nelipsite ghetre albe sau gri, asortate la bogata lui podoabă capilară grizonată. Parcă-l văd, în picioare, sprijinit de balustrada avanscenei din dreapta rezervată Comitetului Ateneului, unde întotdeauna găsea câte un cunoscut, comod instalat în primitoarele fotolii de pluș roșu, cu care să schimbe câteva vorbe, în pauze.

În acea vreme am avut șansa ca un prieten din copilărie să devină criticul muzical al *Rampei* — extrem de talentatul gazetar Liviu Artemie, care mă lua câteodată cu dînsul la simfonic. Gustam din plin aceste ocazii, deoarece ele completau, văzute prin prisma criticului, impresiile mele despre cele ascultate. La Artemie mă uitam ca la un ales al soartei cînd îi vedeam „Permanentul” cu locul fix pentru publicația la care scria, iar eu mă consideram „cineva” cînd aveam în buzunar o invitație la un concert al Filarmonicii. Ar fi putut spune pe atunci cineva că, la un moment dat, am să ajung eu să semnez și să ofer invitații la concerte?! Și mai mult : că voi colabora direct la alcătuirea programelor primei instituții muzicale a țării?!

În toamna lui 1953 am fost angajat la Filarmonică. Instituția, condusă de Constantin Silvestri, ca director general, și de George Georgescu, își extindea aria activităților, adăugînd secțiilor de mu-

zică simfonică și de cor, încă trei compartimente : secția de soliști și muzică de cameră, lectoratul și sectorul de muzică populară. Atît Georgescu cît și Silvestri, care mă cunoșteau de mult, au socotit că voi putea munci cu folos în secția de soliști și muzică de cameră. Astfel încît, data de 1 noiembrie a acelui an, a însemnat pentru mine momentul fericit de intrare într-o ambianță artistică complexă, începutul unei minunate perioade de activitate intensă, de inițiative și realizări, care a durat cam șaptesprezece ani, pînă în ziua în care, cu nostalgie, mi-am pus semnătura pe ultima mea lucrare de producător artistic, trecînd ștafeta în mîinile colegilor mai tineri.

Pe la începutul lui 1954, Constantin Silvestri a plecat de la noi la Radiodifuziune, postul de director general al Filarmonicii fiind preluat de George Georgescu. Cam în aceeași perioadă, sediul Filarmonicii, aflat pînă atunci în strada Frumoasă, a trecut la Ateneu. Foarte comod instalați, în camere separate pentru fiecare sector al noului complex, ambianța în noul edificiu era stimulatoare, iar fiecare colțișor ne evoca pagini de istorie a culturii noastre. Unul din lectori — erau pe atunci vreo patru — îmi spunea că se simte de-a dreptul stînjedit din cauză că masa lui de lucru se afla chiar pe locul unde, în 1888, Alexandru Odobescu ținuse cuvîntarea de inaugurare a proaspăt construitului palat. Reuniunea se ținuse atunci într-o sală mică, cea mare nefiind încă terminată. Eu am nimerit mai rău, ca să zic așa, deoarece masa mea era instalată pe locul unde, cu o jumătate de veac în urmă, fusese tronul cu baldachin al regelui Carol I, pe care suveranul îl ocupa cînd prezida șe-

dințele Comitetului Ateneului. Ca să pot lucra mai degajat și, mai ales, ca să evit zîmbetele amuzate și micile ironii ale colegilor, am rugat să fiu mutat în altă cameră, ocupînd un loc fără trecut istoric.

La mezanin, un culoar lung conduce spre ușile diferitelor birouri. Pe una din ele, pe o plăcuță roșie stă scris „MUZICA DE CAMERĂ, SOLIȘTI, RECITALE”. Aici se afla universul meu. Împreună cu cei trei colegi ai mei, Suzana Zuppermann, Traian Nanu și V. Pop-Băleni, formam secretariatul muzical al acestui sector. Faptul că eram la fel de pasionați, la fel de entuziaști față de tot ce prezenta interes pentru activitatea secției, ne-a dus la o colaborare perfectă și la o prietenie nedezmințită. Căutam cele mai diferite formule de program pentru a face cît mai atractive mai ales concertele noastre de muzică de cameră. Era genul care continua să fie privit de multă lume drept dificil, greoi, pretențios, deși multe formații, mai ales cvartete de coarde alcătuite din muzicieni valoroși, prezentaseră în decursul anilor concerte de înalt nivel, atît la Radio cît și în sală. A fost un proces de durată, dar cu rezultate bune: sălile deveneau din ce în ce mai neîncăpătoare, muzicienii se constituiau în cupluri de sonate sau în formații camerale, iar compozitorii noștri scriau mai multă muzică pentru acestea.

O parte din munca noastră era destinată tinerilor artiști selecționați pentru a se produce sub egida Filarmonicii. Programul primului lor concert, admirarea primului afiș expus în rotondă, concertul în sine și aplauzele ce-i urmau erau la fel de emoționante pentru noi ca și pentru dînșii, mulți

deveniți apoi artiști celebri. Cu cîtă plăcere îmi amintesc, de pildă, de debutul la noi al violonistului Ștefan Ruha, proaspăt venit de la Cluj, pe mica scenă a sălii Studio de la subsolul Ateneului, unde a avut o jumătate de recital. Puțin, dar perfect suficient ca să-și ia avînt pentru frumoasa carieră pe care a pornit-o foarte curînd după aceea. Tot de la Cluj ne-a venit și flautistul Ferenc Laszlo. Muzicolog pasionat, ne-a ținut într-o zi, în birou, o adevărată prelegere despre un instrument vechi — „flauto dolce” — pe care reușise să-l achiziționeze din Germania. Ceva mai tîrziu au debutat, printre alții, pianista Ilinca Dumitrescu, clarinetistul Aurelian Octav Popa, violonistul Ilarion Ionescu-Galați, astăzi dirijor reputat, ca și soprana Maria Slătinaru.

Tot atît de importantă era și creșterea noii generații de public, prin concertele date de soliștii noștri la locuri de muncă și în diverse școli. O pepinieră bogată și promițătoare o constituiau elevii liceului „Gh. Lazăr”, unde se țineau cu regularitate stagiuni întregi de concerte — sîmbăta după-amiază — în amfiteatrul școlii plin pînă la refuz, grație inițiativei entuziaste și perseverente a profesoarei de muzică a liceului, Georgeta Breazul.

Alcătuirea programelor de recitale era o bucurie. Concertele soliștilor de Stat ai Filarmonicii, artiști dintre cei mai de seamă ai țării, al căror decan de vîrstă era romanticul pianist Alexandru Demetriad, alternau cu cele ale unor artiști la fel de mari, dinafara instituției, nume cu greutate și mult solicitate de public : basul Nicolae Secăreanu, pianistul clujan Gheorghe Halmoș — sensibil și pro-

fund, cu predilecția lui pentru muzică clasică; erau serile de înaltă ținută artistică oferite de soprana Arta Florescu, ca și cele ale baritonului Dan Iordăchescu; concertele date de organistul și dirijorul sibian Franz Xaver Dressler, proeminentă figură de muzician total de cea mai aleasă cultură; concertele Musorgski prezentate de baritonul Nicolae Gafton, re trăite în fibra lor cea mai intimă cu umorul, drama, gingășia și lirismul lor.

Secretariatul artistic al Secției de soliști și de muzică de cameră era, atât prin specificul său cât și prin varietatea concertelor de care răspundea, locul unde puteau fi întâlnite mereu personalități familiare ale scenelor de concert: cîntăreți și instrumentiști, formații camerale, ca „Muzica Nova”, cvartetul „Philharmonia”, cvartetul „Muzica”, cvartetul Filarmonicii din Cluj, de unde ne venea și formația de muzică veche a violoncelistului George Iarosevici. Vizite foarte prețuite erau cele ale compozitorilor: Zeno Vancea, eruditul muzicolog și scriitor prolific de muzică de cameră, Doru Popovici — artist de o subtilă și extinsă cultură muzicală și literară. În trecere, mereu grăbit, ne încînta cu o mică haltă Wilhelm Berger, pe care îl știam de cînd fusese violist în orchestra Filarmonicii și pe care acum îl admiram pentru bogata și reușita sa activitate componistică, pentru munca sa în domeniul muzicologiei.

Luările de contact erau însuflețite, iar schimbul de păreri — chiar numai cu ocazia alcătuirii unui program de concert — prilejuia convorbiri substanțiale, ce constituiau pentru noi patru o neprețuită lărgire de orizont în munca profesională; discuțiile nu puteau fi niciodată liniare, strict de-

limitate la obiect, de rigoare matematică, deoarece ele cuprindeau esența a ceea ce avea să fie transformat în muzică de către una din plămădele umane cele mai sensibile care există : artiștii.

Tot în biroul nostru se făceau și întâlnirile de lucru cu formațiile camerale și cu mulți din soliștii care ne veneau din străinătate. Unele din aceste întâlniri însemnau pentru mine însuflețite revederi cu vechi prieteni, așa cum a fost nespusa bucurie de a mă putea îmbrățișa, din nou, după o pauză de trei decenii, cu Velta și Carlo Zecchi, de astă dată invitat ca dirijor. .

Pauzele repetițiilor ne aduceau vizite-fulger ale dirijorilor, orchestranților și ale unora din artiști, care treceau doar pentru a ne saluta, pentru a plasa câte o glumă, pentru a afla ceva noutăți. Tare bine se simțea în mijlocul nostru și violonistul Nicu Stănescu — dirijorul orchestrei „Barbu Lăutaru” a Filarmonicii — care obișnuia să ne fluiera câte un pasaj de concert sau de simfonie, cerîndu-ne să ghicim din ce operă era fragmentul respectiv. Parcă o văd pe inegalabila Maria Tănase, mereu invitată să cînte cu „Barbu Lăutaru”, cea mult prea devreme trecută în neființă, mereu cu zîmbetul în ochi și țigara între degete, povestind plină de spirit câte o întâmplare, cu aceeași vervă și talent actoresc ca pe scenă.

Mai veneau din cînd în cînd în biroul nostru foștii concertmaîstri ai Filarmonicii Alexandru Theodorescu și Ludovic Feldman și convorbirile cu dînșii ne dădeau plăcerea de a vedea luminate pagini din trecutul instituției, trăite de ei ; sau ne dădeau detalii despre activitățile lor de după ieșirea la pensie : Alexandru Theodorescu rămăsese

același pedagog pătimaș, la Conservator, în timp ce Ludovic Feldman se lăsase total acaparat de compoziție, situându-se printre creatorii care se bucură de multă apreciere. Dar indiferent de subiectele abordate, nu se întâmpla niciodată ca unul sau celălalt să nu ajungă la evocarea lui George Enescu, scoțînd din cutele sufletului cîte o amintire legată de relațiile lor personale cu marele artist.

— Știți cît era de generos maestrul Enescu, cu toți cei care îi cereau sfatul, și cît era de pretențios cu sine însuși cînd era vorba să respecte o promisiune făcută cuiva. El considera abaterea de la această conduită drept o desconsiderare, o jignire adusă celui căruia îi făcuse promisiunea — ne spuse odată Alexandru Theodorescu. Eu pregăteam pentru un concert al meu piesa *Tziganne* de Ravel; cînd am socotit că sînt bine pregătit, l-am rugat pe maestrul Enescu să-mi facă cinstea de a mă asculta. Mi-a promis că îmi va satisface rugămintea, dar n-a putut să-mi fixeze o dată. Au trecut cîteva săptămîni și n-am primit nici un cuvînt de la el. Dar într-o dimineață, era înainte de ora opt, maestrul Enescu suna acasă la mine. Cînd l-am văzut în fața ușii, nu-mi venea a crede, m-am pierdut de tot. Observînd emoția mea — nici măcar nu eram îmbrăcat ca lumea —, maestrul îmi spuse: „Iartă-mă că vin la această oră matinală, fără măcar să te fi anunțat dinainte. Dar acum am puțin timp, nu știu cînd voi mai avea, așa că am venit să-mi țin promisiunea și să te ascult.” Am cîntat, i-a plăcut, mi-a dat cîteva îndrumări care au fost de neprețuit folos; dar mare de tot a fost lecția de omenie pe care mi-a dat-o și pe care am adoptat-o pentru toată viața.

Ludovic Feldman ne-a istorisit un crîmpei de întîmplare, petrecută la una din reuniunile muzicale care se țineau în casa Enescu, în fiecare săptămîină, în strada Lahovary, unde era unul din invitații permanenți, ocupîndu-se de multe ori, la solicitarea maestrului, cu întoarcerea notelor.

— Maestrul Enescu nu avea nevoie de note, cînta totul pe dinafară. Probabil că le punea pentru a nu face notă discordantă față de ceilalți interpreți. Se vorbește mult despre memoria lui fantastică, dar eu vă povestesc o scenă la care am fost martori doar Mihail Andricu și cu mine. Maestrul Andricu, și el unul din nelipsiții la seratele Enescu, știind că mă ocupam serios cu studiul compoziției, venind la Enescu, mi-a adus într-o seară din biblioteca sa partitura operei *Barbe Bleue* de Paul Dukas, pe care o considera un model de inventivitate de orchestrație și de reușită componistică. Enescu, văzîndu-l cu o partitură sub braț, îl întrebă despre ce era vorba. Andricu îi dădu lămuriri. „O, îmi amintesc de ea, e într-adevăr un model de orchestrație. Am auzit-o acum treizeci de ani la Paris”. Și așezîndu-se la pian, ne-a cîntat toată uvertura, pe de rost ! Iar noi doi, cu partitura în mîină, urmăream cum a executat-o fără greș, notă cu notă, cu toate nuanțele indicate de Dukas ! După treizeci de ani !

*

După stingerea din viață a lui George Georgescu, cîrma Filarmonicii a fost preluată, cu curaj și elan, de talentatul și inteligentul dirijor Mircea Basarab, care — în pofida tinereții sale — a dat dovadă de multă pricepere și simț artistic. Dar nu

se poate vorbi de conducerea Filarmonicii fără a-l menționa și pe directorul adjunct — Savu Rădulescu — omul cu zîmbetul cald, prietenos, bine pregătit și din punct de vedere artistic nu numai administrativ, știind să se descurce cu abilitate și cu tact în țesătura problemelor variate și nu întotdeauna simple ce i se pun într-o instituție de anvergura Filarmonicii.

În anii din urmă, director artistic al Filarmonicii a fost violonistul Ion Voicu, dovedind prin reușitele activității sale că nu este neapărat necesar ca această funcție să fie deținută de dirijorul permanent al ansamblului — aspect aproape tradițional în marile centre muzicale ale lumii. Fără a-și neglija preocupările personale de mare interpret, el se afla în permanență în mijlocul problemelor instituției, străduindu-se cu spor să păstreze faima Filarmonicii în țară și peste hotare. Și, mai presus de toate, a rămas același om modest, bun, cald, colegial, întotdeauna gata să înțeleagă și să ajute, așa cum l-am știut dintotdeauna.

SCHIȚE DE PORTRET

OPERA ROMÂNĂ DE IERI

Spectacolele cu marii cîntăreți pe care îi invitam mi-au prilejuit, încă de prin 1935, un contact strîns cu lumea primei noastre scene lirice. Am petrecut multe ore în biroul directorial, cu ai cărui reprezentanți titulari — trei la număr, cîți s-au succedat în perioada anilor treizeci, adică Ion Nonna Otescu, Ionel Perlea și Ion Marin Sadoveanu — am pus la cale multe reprezentații foarte frumoase.

Dintre acești trei conducători, la fel de precauți și de severi în ceea ce privește interesele și prestigiul instituției, cel mai greu lucram cu Ionel Perlea, de care eram totuși cel mai legat, căci ne cunoșteam mai de mult. Avea încredere în exactitatea informațiilor pe care i le dădeam cu privire la soliștii pe care îi propuneam, admira neobositul meu optimism și elan, totuși despica firul în patru și ezita mult pînă lua o hotărîre. Vorbeam, argumentele se succedau de o parte și de cealaltă, îndelung. Apoi își aranja bine ochelarii, mă privea fix prin ei, făcea o lungă pauză de gîndire, din cînd în cînd își aranja cu mîna o șuviță de păr

ce-i cădea pe frunte și, după un timp, spunea : „Să mai chibzuim”.

Ion Marin Sadoveanu își potrivea mereu monoclul, chiar cînd nu amenința să cadă, era foarte zîmbitor și lua deciziile cu maximă operativitate.

Nonna Otescu era în permanență cu gîndul la rezolvarea mai multor probleme deodată. În timp ce-i vorbeam se plimba prin cameră, se uita pe fereastră sau își făcea ordine pe birou. Îți făcea impresia că e distrat, dar el te urmărea, filtra bine prin minte ceea ce interesa opera și spunea în cele din urmă : „Bine, puică”, sau „E în perfectă regulă, puică”. Era nelipsit acest „puică” din vorbirea lui Nonna. Se povestea la Operă că, într-o zi, indignat că un pianist mediocru, plecat în Germania prin protecții oculte, se prezentase acolo cu sonate de Beethoven, Nonna izbucni : „Trebuia să cînte piese necunoscute, de compozitori necunoscuți ; și dacă le cînta anapoda, publicul ar fi dat din cap a nepricepere și ar fi spus : «De, așa o fi lucrarea, puică» !”.

Devenisem un musafir obișnuit al sălii, al culiselor, al odăițelor insalubre transformate în săli de repetiție, al acelei vechi clădiri, o dărăpănătură, dar cu scenă turnantă — Teatrul Liric din coasta Grădinii Cișmigiului, unde funcționa pe atunci Opera. Eram o figură cunoscută și familiară și pentru personalul artistic și administrativ — dirijori, corepetitori, orchestranți, regizori. Mă știam bine cu pianistul Gheorghe Kulibin, cu Panait Cotescu, pe atunci regizor secund, cu Müller electricianul și, bineînțeles, cu Niculae, uscățivul, taciturnul, discretul, politicosul Niculae, ușierul cabinetului directorial. Seara, cînd își îmbrăca uniforma ma-

ronie cu nasturi mari de metal, Niculae intra în funcția de plasator la lojile de rangul I dreapta, unde exista o ușă care-i permitea să ajungă repede, în timpul antractelor, făcînd doar cîțiva pași, din nou la ușa directorului.

Cît despre artiști, numărul celor de care m-am atașat, pentru care am avut nespusă admirație și cu care am înnodat prietenii, este fără capăt. N-aș vrea să las impresia că am preferință pentru vocile grave, totuși coincidența face ca mulți din cei care au devenit istorie în biografia artei vocale românești să fie bași sau baritoni! Mă gîndesc la un George Folescu ca Boris Godunov sau ca Gurnemans în *Parsifal*, nu pot dezlipi figurile savuroase ale lui Don Pasquale sau Don Basilio de numele lui George Niculescu-Basu, nu pot uita magistrala interpretare pe care Petre Ștefănescu-Goangă i-a dat-o, plină de poezie și înțelepciune, lui Hans Sachs din *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*, nici Rigoletto al lui Jean Athanasiu. Iar mai tîrziu, un nou Boris, impresionant și veridic, creat de Nicolae Secăreanu, căruia i-a alăturat chinuita figură, torturată pînă la obsesie, a morarului din *Rusalka*.

În relații strînse am fost și cu dirijorul Egizio Massini și cu basul Rudolf Steiner, doi dintre membrii fondatori ai Operei Române. Cu ei purtam de foarte multe ori, în fața unor cafele care se răceau în focul discuțiilor, convorbiri ce depășeau cadrul strîmt al problemelor de moment. Massini, în româneasca lui pitorească cu accent italian, îmi repovestea, întotdeauna cu cîte un adaos inedit, amintiri din epoca înfiripării Asociației lirice ro-

mâne „Opera”, — cîte o întîmplare mai ieșită din comun, cu tot tâlcul ei de atunci.

Rudi Steiner era un erudit în ale muzicii și literaturii, talentat poet-traducător din limba germană, autor al versiunii românești a libretelor la *Maestrîi cîntăreți* și *Cavalerul rozelor* și îmi ținea adevărate disertații despre arta traducerii în general dar mai ales în muzică, despre subtilitatea necesară pentru a nu știrbi textului original nimic din sensul lui spre a-l transpune într-o limbă tot frumoasă, dar cu grija ca accentele vorbirii corecte să coincidă perfect cu accentele muzicii. Pasionat, dădea zeci de detalii, exemple nenumărate, cînta întîi în germană apoi în românește, gesticula și polemiza cu sine însuși... un adevărat spectacol. Subiectul ne interesa pe amîndoi, așa că întîlnirile noastre se prelungeau întotdeauna mult peste ora pe care, precauți, încercam să o fixăm de la bun început.

GEORGE GEORGESCU

„Cînd se află la pupitru, maestrul întinerește cu douăzeci de ani”, obișnuiau să spună membrii orchestrei despre George Georgescu. Remarca nu era gratuită. Dacă pupitrul din fața ansamblului pe care-l dirija transmitea ființei lui George Georgescu o puternică încărcătură de energie, o doză tare de vioiciune, în aceeași măsură și magneticul său farmec personal — de care era și conștient și satisfăcut — prindea nu numai orchestra, dar și sala, din prima clipă a apariției pe scenă, de la săritura juvenilă cu care se urca pe podiumul dirijoral.

Admirat și iubit de orchestră, el i s-a dedicat cu ardoare și competență, timp de patruzeci și trei de ani, pînă la sfîrșitul zilelor sale, păstrîndu-și o autoritate firească, dar cu o neînchipuit de mare participare la viața celor pe care îi considera drept colaboratorii săi cei mai apropiați, climat căruia i s-a datorat, în bună măsură, randamentul artistic excepțional al acestui corp sonor, ale cărui performanțe l-au plasat printre cele mai bune, pe plan european, din acele timpuri.

L-am văzut pentru prima oară ca tînăr dirijor, descins nu de mult din Berlin, de la studii, devansat de un noian de critici laudative, în sala Eforiei, unde avea loc un important eveniment muzical și monden: Concertul de arii și lieduri susținut de celebra soprană de coloratură Selma Kurz, de la Opera din Viena. Liedurile erau acompaniate la pian de Alfred Alessandrescu, iar ariile de operă de orchestra Filarmonicii, sub bagheta lui George Georgescu. Auzisem de seriozitatea cu care munccea, dar și de o anumită severitate pe care eram curios să i-o cunosc. S-a urcat pe podium, a mulțumit pentru aplauze înclinîndu-se foarte ușor și, nerăbdător parcă, s-a întors cu fața la orchestră. După ce a bătut, cam tare, cu bagheta pe pupitru, ca să se înțeleagă — mai ales publicul care umplea pînă la refuz imensa sală, că vrea să înceapă, a ridicat brațul drept, cu bagheta, deasupra capului, pentru a da startul. Deodată l-am văzut lăsînd brațul jos și întorcîndu-se încruntat spre locurile din sală de unde se mai auzea cîte o frîntură de conversație. Abia după ce liniștea a fost deplină, a marcat începutul. A fost o atitudine care mi-a impus și pe care maestrul a păstrat-o toată viața, pînă la ultima sa apariție la pupitru.

Personal ne-am cunoscut prin 1936. Aflase de la Emanoil Ciomac de intenția mea de a recomanda Radiodifuziunii și Filarmonicii, pentru colaborare, pe cîțiva artiști de faimă mondială: Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky și Hermann Scherchen. Imediat, ca excelent conducător al destinelor Filarmonicii și om cu un fler impresarial și un simț organizatoric rar întîlnite, mai ales la un artist, ne-a invitat, pe Ciomac și pe mine, la o

„întilnire cu aperitiv”, în grădina restaurantului „Flora” de pe șoseaua Kiseleff, căci eram în plină vară. Mai erau de față Adrian Scărlătescu, directorul administrativ al Filarmonicii și criticul muzical Sym. A fost o dimineață de neuitat. După ce am stabilit angajarea lui Rubinstein, maestrul a început să-și desfășoare comoara de întâmplări hazlii, cu ineputabilul său umor de povestitor.

Relațiile noastre au devenit, de-a lungul anilor, dintre cele mai afectuoase.

Dar abia după ce am intrat la Filarmonică, și vreme de unsprezece ani, adică pînă în 1964 cînd s-a stins din viață, cît am lucrat cu el zi de zi, l-am putut cunoaște cu adevărat. Dincolo de scenă, în birou, artistul devenea nu numai director dar și om, atent la tot ce se întîmpla în jurul lui și la multe probleme care alcătuiau viața noastră cea de toate zilele. Acum, aici, am descoperit la el două mari calități care i-au conturat admirabil personalitatea: o incredibilă abilitate, diplomatică, întru menajarea susceptibilităților „băieților”, cum le spunea el membrilor orchestrei, păstrîndu-și intacte autoritatea și influența pe care o avea asupra lor, și omenia, în sensul înalt al cuvîntului.

Dragostea pentru băieți era sinceră, caldă, și depășea cu mult interesul pe care orice șef de orchestră îl poartă perfecte funcționări a instrumentului său. Îi iubea pentru că, în general, maestrul Georgescu era un mare iubitor de oameni, dar îi iubea și mai mult pentru că erau muzicieni, ca el, și nelimitate erau bunăvoința și timpul pe care li-l afecta, pentru rezolvarea solicitărilor lor. Totuși, se mai întîmpla uneori ca vreunul dintre ei, cu mai puțină stăpînire de sine și mai ales stîrnit de

invidie, microb foarte virulent și în lumea artiștilor, să depășească limitele unei elementare bune comportări. Atunci, mai cu un truc de ordin psihologic, mai cu o glumă, maestrul reușea să înlăture neplăcerile unei furtuni dezlănțuite.

Mă aflam într-o zi în biroul directorial cînd a intrat, neanunțat, ca tras din praștie, un orchestrant din compartimentul suflătorilor. Se vedea că e furios, era congestionat, avea gesturi necontrolate, mai-mai să bată cu pumnul în masă :

— Maestre, vreau să știu cum se poate... Știți, am venit să vă spun că...

— Foarte bine ai făcut că ai venit, pentru că și eu doream să te văd...

— Pe mine, maestre?! Da' de ce?

— În legătură cu programele pe care le alcătuim pentru turneul nostru din străinătate. Știi doar că întotdeauna mă sfătuiesc cu băieții cei mai buni din orchestră...

Ca un duș rece au căzut aceste cuvinte pe capul înfierbîntat al instrumentistului. Luat prin surprindere, s-a lăsat prins în discuția asupra programelor și abia după aceea, pe alt ton, a descărcat și sacul cu necazuri... Maestrul, calm, i-a dat cîteva explicații și omul a plecat lămurit și, mai ales, liniștit.

Omenia lui se manifesta printr-o multitudine de gesturi. Aș menționa în primul rînd pe acela, simplu în aparență, dar atît de semnificativ, de a saluta de la distanță, el cel dintîi, cu glas sonor și cu cîte o vorbă bună, pe cîte un subaltern pe care-l știa cu vederea slabă, spre a-l feri pe acesta de situația neplăcută de a nu-l fi putut recunoaște la timp.

Nu pregeta să se deplaseze sau să bată la uși greu de deschis, cu scopul de a face cuiva un serviciu. Vibra ușor la rugămințile unor artiști, chiar mai puțin dotați, care doreau să fie programați la noi, căuta să rezolve lucrurile cu cât mai mult tact și chibzuință. Uneori se întâmpla cam așa : intra în biroul meu, parcă-l văd, suplu și distins în pulover gri-col roulé, cu ochelarii pe nas și respectiva cerere în mână.

— Uite, Bratin dragă, i-am aprobat un recital pianistului X.

La stupefacția mea mută, continua imediat :

— ...ei lasă, nu-i nimic, dacă o să cînte prost îl va critica presa și altă dată se va strădui să cînte mai bine. A fost la mine, m-a implorat, mi-a spus că visul vieții lui e să cînte măcar o dată sub egida Filarmonicii. Mi-a fost milă, n-am putut să-l refuz...

Ca să mă amuz puțin și știind că ține la mine și nu se va supăra, îmi permiteam să ating coarda cea mai delicată a maestrului cu o întrebare, al cărei răspuns îl cunoșteam bine dinainte :

— Maestre, dar în simfonice nu e vreun loc liber ?

În mai puțin de o secundă, însoțită de o privire fulgerătoare, țîșnea replica :

— Zău ?! Ce idee năstrușnică îți veni ! Cum o să programez ciurucuri în simfonic ?!

— Atunci la recital ?...

— Ei, la recital nu trage pe nimeni după el... putem fi mai îngăduitori... Așa că, hai, să-i facem pe plac bietului...

Dar secretariatul direcției nu era asaltat numai de doritorii de programări. Veneau oameni cu cele

mai neașteptate cereri, bazându-se pe cele mai bizare legături. Refrenul era : „Vă rog să mă ajutați, maestre. Pe dumneavoastră nu vă refuză nimeni !” Asculta cu multă răbdare ce i se cerea, și tria cazurile pentru care intervenea cu cel mai sensibil cântar : inima.

Într-o zi, m-am dus la secretariat pentru a rezolva ceva important și destul de urgent. Dar nu am putut intra la maestru, căci era ocupat cu cineva. După cîtva timp iese de la el o femeie în vîrstă și pleacă traversînd secretariatul cu un aer de om tare necăjit. După o clipă apare și maestrul în cadrul ușii sale și, furios la culme, ne spune :

— Știți voi ce e femeia asta care a fost la mine ? E moașă, măi ! Moașă ! Auziți ? Moa-șă !!! E din Sulina, orașul meu natal ; stă acolo singură și mă roagă să intervin la Ministerul Sănătății să o mute la o maternitate din Tîrgoviște, unde are rude. Ce spuneți ?! Numai de moașe nu m-am ocupat încă în viața mea. Numai pentru moașe n-am colindat încă ministerele !

Și supărat foc, reintră în birou, trîntind ușa. Nu era greu de constatat că barometrul regiunii indica „furtună”, așa că m-am făcut nevăzut.

Peste vreun sfert de oră m-am reîntors. Tocmai atunci a apărut din nou în ușa biroului și maestrul spunînd secretarei :

— Ioana dragă, fii bună, cheamă la telefon cabinetul Ministrului Sănătății și cere o audiență pentru mine.

Și simțind nevoia unei explicații, continuă :

— E vorba de o femeie nenorocită, bătrînă și singură. Trebuie să încerc să o ajut. Poate voi reuși.

Expresia de pe fața maestrului arăta mulțumire și destindere. Barometrul trecuse pe „timp frumos”, astfel că am intrat liniștit în biroul directorial, cu treburile pentru care venisem.

Am vorbit în treacăt despre simțul pentru umor al lui George Georgescu. Avea o dorință permanent trează de a asculta și a povesti anecdote sau întâmplări cu tâlc. Rîdea sonor, cu poftă, antrenant. Cunoscînd la perfecție, pe lîngă limba germană, și dialectul vienez, era nelipsit de la spectacolele pline de spirit ale cunoscutelor cabarete vieneze venite la București în turneu. Savura poantele cu nesaț și cascadele sale de rîs aduceau celor de pe scenă satisfacția de a avea în sală un supporter valoros.

Mare amator de plimbări pe jos, își permitea să plece din instituție cam pentru o oră, pentru a face, întotdeauna cu cîte un cunoscut, o tură de dimineață, cel puțin pe Calea Victoriei, între Capșa și magazinul de delicatese Dragomir Niculescu (astăzi Romarta). Uneori l-am însoțit și eu.

Îmi amintesc de o dimineață însoțită dar răcoasă de toamnă tîrzie, în care mi-a vorbit pe larg despre prietenia lui cu Richard Strauss, căruia i-a fost student la Berlin, pe care îl prețuia foarte mult și ale cărui lucrări ocupau un loc însemnat în repertoriul său. În timp ce-mi povestea, era foarte atent și la mișcarea străzii. Elegant ca întotdeauna, cu raglan bej închis și o pălărie de aceeași culoare lăsată puțin într-o parte, saluta zîmbind, cu obișnuitul său gest larg, dirijoral, cunoscuții pe care îi întâlnea. L-am condus apoi la mașina care îl aștepta pe strada Cîmpineanu (13 Decembrie de as-

țazi), la colțul cu Calea Victoriei, căci se apropia ora mesei.

Ultima oară l-am văzut pe maestrul Georgescu în august 1964, la Sinaia, unde plecasem și noi pentru câteva zile. Locuia la palatul Foișor și își făcuse obicei ca, după dejun, să se așeze pe o bancă în parcul din fața Pelișorului, unde era îndată înconjurat de toți muzicienii și actorii care se aflau prin preajmă, veniți și ei în vacanță. Era foarte slăbit, se vedea că era suferind și ne întrebam cu grijă dacă va putea trece cu bine peste marele efort care-l aștepta la concertele din Festivalul Enescu, ce se apropia. Nu ne-am gândit că nici nu va ajunge pînă la el, deoarece puțin timp după întoarcerea sa la București s-a stins din viață, cu câteva zile înainte de Festival.

Am ascultat, nu de mult, la Radio, o Simfonie a V-a de Beethoven într-o interpretare magistrală. La sfîrșit, crainicul a anunțat :

— Cu ocazia comemorării lui George Georgescu, am transmis, sub bagheta sa... etc. etc.

A fost un mare șef de orchestră George Georgescu, și prea puțin s-a vorbit tinerelor generații de muzicieni și de melomani despre această figură de seamă a artei noastre interpretative...

NICOLAE SECĂREANU

Cîteva imagini îmi revin întotdeauna înaintea ochilor cînd mă gîndesc la basul Nicolae Secăreanu, veche și apropiată cunoștință a noastră.

...Iată-l, acasă la el sau în vizită la noi, abordînd în discuții captivante un evantai larg deschis de subiecte dintre cele mai variate și mai contrastante, de la probleme de artă în general și de muzică în special la teorii juridice, de la literatură și istorie la turism, condimentîndu-și spusele cu citate, cu aforisme și anecdote. Se amuză întotdeauna atît de mult de anecdota pe care o povestește, de parcă atunci o aude pentru prima oară, încît rîde cu poftă, ridicîndu-și umerii în ritmul hohotelor la care îi participă tot trupul, antrenîndu-și interlocutorul la savurarea hazului de certă valoare.

Cînd venea în biroul nostru, la Filarmonică, să definitiveze data și programul unui recital de lieduri, știind cu cîtă grijă și minuțiozitate își făcea pregătirea unui concert, eram siguri că prima parte a vizitei se va încheia foarte repede, după care convorbirea va aluneca dincolo de acest subiect.

Într-adevăr, întotdeauna avea să ne împărtășească impresii : asupra ultimei expoziții de pictură pe care o vizitase, asupra ultimei cărți citite, asupra celui mai recent spectacol de teatru pe care-l văzuse, nu de puține ori chiar asupra unui simfonic al Filarmonicii, al cărei fidel auditor era. Alteori dădea cu larghețe, unor tineri artiști aflați întâmplător la noi în birou, sfaturi prețioase, mereu solicitate de aceștia când aveau bucuria să-l întâlnească.

Era o încântare să-l auzi de pe podiumul de concert, interpretînd lieduri. Dintr-o dată prins de atmosfera pe care o creează, trăiești împreună cu el toate stările sufletești ale eroilor, toate acțiunile — nu numai prin muzică și cuvînt, spus cu o claritate de cristal — dar și prin întreg arsenalul actoricesc pe care arta sa îl mînuiește cu extremă finețe și bun gust : mimică, gest, privire, nuanțe în glas. Întregul său repertoriu cuprinde modele ale genului. Dar oricît de variat și de interesant alcătuit ar fi fost un program de recital, cîntărețul era nevoit să cedeze insistențelor publicului său credincios, care nu părăsea sala înainte de a obține ca supliment : *Bătrînul caporal* de Dargomîjski, *Regele ielelor* sau *Flașnetarul* de Schubert, *Sora mea* de Brahms, *A fost un vis* de Rahmaninov, sau *Inelul de argint* de Chaminade. Astea erau la alegere. Dar nu pulea încheia concertul fără să cînte — pentru a cîta oară?! — *Cîntecul de leagăn* al lui Borgovan și *Gornistul* de Paul Constantinescu, piesă dedicată lui de autor. Și nu am amintit decît de o parte din pilonii repertoriului său permanent !

În sfîrșit, iată-l pe Nicolae Secăreanu pe scena de operă, în rolul titular din *Boris Godunov*, de

pildă. O ținută maiestuoasă, gesturi largi, privire dominatoare, la fel de convingător în scenele de afirmare a puterii sale ca țar, ca și în cele de tandrețe față de copiii săi, dar mai ales în cele de chinuitor zbugium interior și de spaime halucinante — o creație cu adevărat zguduitoare.

— Știți cât timp am lucrat la *Boris*? m-a întrebat odată. ȘAPTE ANI!

— Asta din conștiința profesională de a vă însuși rolurile de bază ale repertoriului liric, maestre Secăreanu?

— Desigur, căci nu puteam ști, cu șapte, sau cu zece ani înainte, când ar putea avea loc o punere în scenă a lui *Boris Godunov* în care să fiu eu distribuit.

— În ce constă această muncă?

— Am citit enorm de mult ca să mă documentez cât mai bine asupra personajului și asupra epocii: istorie, literatură, artă dramatică, folclor, istorie a costumelor, amintiri ale altor cîntăreți că și critici legate de această operă. Am meditat mult, căutînd să descifrez ce se află dincolo de cuvintele din drama istorică, rămasă neterminată, a lui Pușkin, dincolo de libretul și muzica lui Musorgski, să „văd” cum se mișca, cum vorbea, cum mergea Boris.

— Ați adunat, probabil, un material imens, a cărui sistematizare a cerut o muncă cu totul specială.

— Bineînțeles. Dar consider absolut firească asemenea atitudine a unui artist, născută din răspunderea pe care o are față de publicul ce-i acordă încrederea și față de propria sa conștiință. Puțină lume știe, de pildă, că George Georgescu a făcut

nu mai puțin de șaiszeci de repetiții cînd a prezentat o *Boemă* la Operă.

— Într-adevăr, n-am știut.

— Da, și pentru că vorbim de dînsul, trebuie să vă povestesc o întîmplare care are tîlcul ei. Pregăteam Simfonia a IX-a de Beethoven sub bagheta lui. La una din repetiții, la care participa de multe ori și soția sa, în pauză, doamna Georgescu vine lîngă mine și-mi spune, mai în glumă, mai în serios că, din cauza mea, liniștea casei le fusese tulburată în noaptea precedentă. M-am simțit foarte jenat și nedumerit, dar am primit imediat și explicația: „Gogu s-a dat jos din pat la două noaptea. Era nedormit și agitat. A luat partitura simfoniei și a început să fluiere un anumit pasaj din ultima parte. La un moment dat s-a oprit și a spus «Aici greșește Secăreanu, și caut motivul, cheia soluției!».” Desigur că pînă la urmă lucrurile s-au aranjat. Acesta era Georgescu!

Cu puțină vreme în urmă, maestrul Secăreanu ne-a vizitat pentru a ne dăruia un exemplar din volumul său recent apărut *Arta cîntului*. Am citit cu încîntare această culegere de maxime și cugetări, rod al unor lecturi atît de variate ale alcătuitoarelor ei, dar mai ales comentariile care însoțesc citatele, o adevărată profesiune de credință a artistului și omului care a meditat asupra lor.

— Vorbind de strînsa corelație dintre interpret și opera căreia el îi dă viață, maestru Secăreanu, care ar fi elementele de bază ale acestui act de recreație artistică?

— Artistul este mijlocitorul între creația compozitorului și public. Compozitorul își scrie opera

cu semne convenționale — note, pauze, indicații — singurul limbaj în care se poate exprima. Dar sub această formă, ea este un lucru mut, care poate rămîne mereu așa. Numai interpretul poate prefăce acele semne din partitură în sunete, în melodie, în simțire sufletească, să-i dea viață cu alte cuvinte. Dar pentru asta îți trebuie nu numai „talent” ci „focul sacru”, care îți dă impulsul pentru muncă stăruitoare și onestă pe altarul artei, deoarece, așa cum spune Romain Rolland, „arta trebuie să fie o vocație, nu o carieră”. Deci, alături de muncă, enorm de multă muncă și meditație, un mod de viață adecvat: studiu, să te bucuri de frumusețile naturii, să ai legături de prietenie cu oameni de ținută morală, spre a-ți îmbogăți capacitatea de simțire. Un artist se formează treptat și strădania lui e să urce cît mai sus pe scara frumosului, care nu are limite. Și să nu uite că, pentru afirmarea lui ca atare, singurul arbitru este publicul.

— În concertele și spectacolele dumneavoastră frapează întotdeauna gestică și mimica, atît de adecvate textului cîntat...

— Mîna este instrumentul minții. Înzestrată cu degete deosebit de mobile, ea are grai mut, de o excepțională expresivitate. Gestul trebuie să fie gradat, în raport cu evoluția liniei melodice și cu importanța cuvîntului. De exemplu, în *Aria calomniei* din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, la cuvintele: „Cînd din gură ea pornește, zgomo-tul mereu tot crește și produce o furtună ce tot fulgeră și tună”, și așa mai departe, dacă gestul nu crește odată cu vocea și nu subliniază imaginea căutată, efectul ariei este ratat! Și odată cu vocea se cîntă și cu fizionomia — mai precis: cu

ochii, ce reprezintă fereastra prin care infinitele nuanțe ale sentimentului pot fi transmise publicului. De aici și binecunoscuta expresie „a vorbi cu ochii”.

— Vorbind odată despre raportul text-muzică, problemă care a dat naștere atîtor controverse și va mai da, probabil, spuneți că e firesc că glasul trebuie pus în slujba cuvîntului, pe care muzica îl înfrumusețează...

— E și normal: în comparație cu alți artiști, care folosesc o „materie” a artei lor — sculptorul piatra, pictorul culoarea, actorul dramatic cuvîntul, cîntărețul este privilegiat avînd și cuvîntul și muzica. Ea a fost inspirată de text. Pe acesta compozitorul l-a înscris în muzica sa, deci cîntărețul să-l pronunțe clar, pentru a fi ascultat și înțeles. Dicțiunea trebuie studiată toată viața. Ea ține pe de o parte de tehnică, dar pe de alta de artă. Cu cît vei pronunța mai clar, mai firesc cuvîntul, cu atît sunetul care-l însoțește va fi emis mai bine. Hugo Wolf spunea pe drept cuvînt: „Izvorul muzicii mele este înainte de toate poezia”; iar Paul Valéry: „Drumurile muzicii și ale poeziei se încrucișează”. Lessing era și mai categoric, scriind că muzica și poezia nu sînt legate împreună, ci fac o singură artă: poezia, prin forma ei, prin ritm, rimă, prin cadență, este în fond muzică. Iar muzica, prin valurile ei armonioase, este poezie.

— Se poate vorbi despre o familiarizare, în timp, a artistului cu scena, cu publicul?

— Nu, de o mie de ori, NU! Cîntărețul, ca și actorul, debutează în fiecare spectacol. Rutina este dușmanul de moarte al artei. Nu e ușor să înfrunți rampa, e o mare răspundere.

În această profesiune, ești încordat și neliniștit în orice clipă, iar anii îndelungați de muncă stăruitoare, de experiență scenică, pentru dobândirea unei culturi vocale, îți afectează sănătatea fizică. Urcușul este anevoios, iar anii de culme artistică trec repede. Aproape că ți-ar mai trebui o viață ca să-ți pui în valoare tot ce ai acumulat.

Unii artiști renumiți, deci cu o experiență scenică deplină și succese strălucitoare, refuză să abandoneze scena când ajung la o vîrstă respectabilă, socotind că încă mai pot fi în plină formă. Eu consider că aceasta este o greșeală, în primul rînd față de ei înșiși, față de public, față de artă în sine. Cît de limpede a simțit aceste lucruri marea noastră actriță Aristizza Romanescu, atunci cînd a spus : „Am părăsit teatrul înainte de a mă părăsi el pe mine” !

*

Și pentru a risipi aburul amărui care ne învăluisse, maestrul Secăreanu a despachetat cu grijă o carte pe care o ținea lîngă dînsul, schimbînd cu totul direcția convorbirii : „Ia priviți aici ce voi citi eu ! Probabil că ați cumpărat-o și dumneavoastră : *Memoriile* lui Arthur Rubinstein ! Mare pianist !”

ȘTEFAN GHEORGHIU ȘI VALENTIN GHEORGHIU

Vorbind despre violonistul Ștefan Gheorghiu trebuie neapărat să te referi și la pianistul Valentin Gheorghiu. Și viceversa. Nu pentru că sînt frați „în acte”, ci frați întru muzică, de la începuturile fragede ale intrării lor în lumea acestei arte pînă la strîns împletita colaborare ulterioară, în domeniul interpretativ al muzicii de cameră.

Totuși, e evident că biografiile lor artistice nu se suprapun, nu pentru că fiecare se exprimă pe alt instrument, dar pentru că au ales drumuri diferite și în ceea ce privește completarea celorlalte valențe ale disponibilităților lor artistice. Dacă am aminti doar că Valentin cochetează și cu muza compoziției, sau că este și un pasionat organist, autodidact, privind această activitate ca pe un „violon d'Ingres”; iar Ștefan a devenit unul dintre marii noștri pedagogi, atestat și de importante succese și premii obținute de elevii săi în țară și peste hotare.

I-am cunoscut prin anii treizeci, din timpul copilăriei lor cînd, cu șosete și pantaloni scurți, făceau parte deja din publicul concertelor de la Ateneu,

de multe ori pitulați printre membrii orchestrei, mai ales alături de timpaniști, sau șezînd — numai ochi și urechi — pe treptele din fundul sălii. Aflasem că, la recomandarea cîtorva muzicieni de vază, printre ei numărîndu-se și Mihail Jora, care constataseră că cei doi copii erau foarte dotați, ei fuseseră înscriși la Conservatorul din București — Ștefan la clasa de vioară a cunoscutului pedagog George Enacovici, iar Valentin, cu doi ani mai tînăr, la cursul pe care îl ținea una din cele mai reputate profesoare de la noi, Constanța Erbiceanu, căreia îi va rămîne devotat mult după terminarea studiilor, pînă la sfîrșitul vieții ei. George Enescu, care îi ascultase și le urmărea cu interes evoluția acordînd multă încredere talentului și seriozității lor, i-a sfătuit să-și completeze educația muzicală la Paris.

— Îl am și acum înaintea ochilor pe maestrul Enescu, — îmi spunea Valentin într-una din nenumăratele noastre convorbiri de la birou, totdeauna prea scurte, niciodată terminate. Ne poftise pe Ștefan și pe mine la el acasă. Avea deja pregătite pe masă patru coale de hîrtie, care aveau să devină tot atîtea recomandări călduroase : prima către ministerul nostru de resort, pentru acordarea burselor de care aveam nevoie, celelalte trei unor prieteni de la Conservatorul din Paris : Noël Gallon, profesor de armonie și teorie, pianistul Lazare Lévy, cunoscut pedagog al timpului și Maurice Hewitt, profesor de vioară. Scrisa calm, fără să se grăbească, punînd suflet în fiecare cuvînt, convins de importanța lor în drumul ce-l aveam de urmat. Din păcate, n-am putut rămîne la Paris decît doi ani, din cauza izbucnirii războiului.

Și Ștefan ne povestise odată o întâmplare de câteva clipe cu George Enescu și o redau aici deoarece o consider tipică pentru căile neașteptate și spontaneitatea prin care se manifestau dragostea de om și delicatețea nativă a inegalabilului dascăl de omenie care a fost maestrul Enescu.

— Ne aflam într-o seară, Valentin și cu mine, la Ateneu. Venisem la un concert. În rotondă, îl zărim deodată pe maestrul Enescu. Ne apropiem repede de dînsul și-l salutăm reverențios. Nici o privire, nici un răspuns. Maestrul trece mai departe. Mai face cîțiva pași, apoi se oprește, se întoarce și vine grăbit spre noi: „Vă rog să mă iertați, băieți, că nu v-am răspuns imediat. Așa umblu eu uneori, visînd... De aceea mi-au trebuit câteva clipe ca să recepționez salutul vostru...” Am fost atît de emoționați încît cu greu am bîiguit câteva cuvinte și am căutat să ne topim cît mai repede în spatele uneia din coloanele rotondei. Asemenea trăire nu se uită niciodată!

Pe măsură ce ascensiunea profesională și succesele lor deveneau mai evidente, convorbirile cu Ștefan și cu Valentin deveneau mai anevoioase, relatările despre călătorii, despre concerte aveau goluri. De ce? Modestia lor incredibilă îi făcea să evite orice subliniere care se referea la propria lor persoană, la succesele lor. Absolut de neînduplecat, o camuflează sub un zîmbet politicos, un gest vag cu mîna, un „despre asta, altă dată”...

Am reușit totuși să transform acest diplomatic „altă dată” într-o promisiune concretă, dar abia după ani, cu ocazia invitației făcute de a veni la noi, în vederea completării schiței de portret, așa cum am procedat și cu alți prieteni prinși în a-

ceastă carte, invitație acceptată cu căldură și sinceritate, martor fiind doar microfonul indiscret al casetofonului ce-și depăna imperturbabil banda.

Am fost foarte mișcați de grija de-a dreptul filială cu care Valentin, abia intrat în casă, s-a interesat de viața noastră de pensionari, de sănătate și de eventualele probleme în care el ar putea să ne fie de folos. Era în glasul și în privirea lui o dragoste care ne-a încălzit sufletele la fel ca și sensibilitatea cîntatului său.

— Valentine drag, spune-mi dacă faptul de a fi fost un „copil-minune”, care și-a ținut promisiunea față de sine și față de public devenind un mare artist, se răsfrînge asupra procesului de dezvoltare a acestuia...

— Nu se răsfrînge. Copilul crește, minunea dispare și rămîne... baza. Munca, concepția interpretativă, care nu poate fi statică, ea evoluează cu viața, cu timpul, cu experiența, cu filozofia... Nu se poate face o demarcație rigidă între conceptul de tinerețe și cel de maturitate.

Există o maturitate a tinereții, fără de care un tînăr nu poate cînta Bach, sau Beethoven, de pildă. Întocmai cum, cînd treci de o anumită vîrstă, este necesar să-ți păstrezi o tinerețe, o spontaneitate a cîntatului care te ferește de rutină, o dragoste pentru muzică, pe care să o faci cu aceeași plăcere ca la tinerețe. Și repertoriul trebuie să țină în oarecare măsură pasul cu vîrsta. Abia după cincizeci de ani îl aprofundezi pe Mozart, care rămîne cel mai greu de cîntat, după părerea mea...

În orice caz, foarte important este să ai o îndiguire bună de la început, adică să poți să te controlezi singur, să te cultivi ascultînd cît mai

multă muzică, să urmezi pas cu pas ce scrie textul compozitorului. Important mai e să știi să te ascuți pe tine însuși și ca, chiar în timpul concertului, o parte din tine să se dăruie textului și cealaltă parte să fie atentă ca tot ce faci să fie în notă cu ce ai gândit să exprimi când ai pregătit lucrarea respectivă.

— Probabil că în formarea acestei structuri de bază un rol important îl are îndrumătorul competent pe mîna căruia intri...

— Bineînțeles. Pentru mine rolul acesta l-a avut domnișoara Erbiceanu, — așa ținea să i se spună. A fost o mare pianistă și o pedagogă excepțională. Era un om superior, trăia numai pentru muzică. Foarte analitică, niciodată severă, ea ținea la respectul riguros al textului. Maniera ei era cu totul diferită de ceea ce am făcut la Paris, unde se puneau preț pe acumularea de mult bagaj, obligîndu-te la o oarecare superficialitate, la început. Abia în urmă se relua totul în amănunt.

— Am citit undeva că cercetătorii în materie de istorie și de evoluție a concertului cu public, au descoperit că Liszt a fost primul pianist concertist care a cîntat un recital șezînd în profil față de public. Se pare că i se spusese că are un profil foarte frumos. Dar lăsînd legenda la o parte, știu din proprie experiență că, în limitele acestei tradiții, poziția pianului pe scenă variază mult în funcție de preferințele concertistului: mai spre fundul scenei sau mai aproape de rampă, în raport cu centrul sălii, unii vor pianul în centru, alții pe pianist, în raport cu unghiul care oferă cea mai bună acustică, maximum de confort față de reflectoare sau de lumina de pe scenă, pentru vizibilitatea jo-

cului mîinilor pe claviatură... Ce părere ai, Valentine?

— Da, sînt criterii personale, dar foarte importante pentru momentul luării de contact cu publicul. Sigur că toți sîntem într-o stare de spirit specială, mai dificilă, cînd pășim pe podium. Te așezi la pian, vezi niște reflectoare, unele poale te și orbesc cu lumina lor, apoi o sală neagră, oameni care te urmăresc notă cu notă — cu sau fără partitură. Cu cît trec anii și ești mai cunoscut, cu atît te simți mai răspunzător, mai încordat. Și trebuie să-i convingi de ceea ce faci. Nu e chiar așa de ușor. O bună parte din public capătă imagini deformate despre noi, din filme idilice, unde curg flori, bani, dragoste, artistul devine celebru peste noapte, el nu are decît de cîntat — din gură sau dintr-un instrument, sau să dea din mîini în fața orchestrei, să călătorească. Despre munca lui, nimic! Lucrurile, știți doar, stau cu totul altfel...

— Pianistii au o situație încă mai delicată, din cauză că schimbă mereu instrumentul: a călători cu pianul propriu e un lucru foarte complicat. Trezirea de la o marcă de pian la alta, deci de la un mecanism la altul, cere de asemenea o solicitare suplimentară?

— Firește. Uneori apar chiar probleme. Sau dai de un pian foarte dur, fără rezonanțe, cum am întîlnit de multe ori în America, sau... Dar să vă povestesc o întîmplare. În 1969 cîntam la Montreal într-o sală de 3 500 de locuri, în cadrul unui abonament de concerte, alături de alți pianiști, între care și Michelangeli. Impresarul îmi spune că, în privința pianului să nu am nici o grijă, Michelangeli cîntase pe el în seara precedentă și a găsit

că este foarte bun. Deși sala era foarte solicitată, am insistat totuși ca, înainte de concert să mi se facă loc pentru o jumătate de oră spre a-l încerca și eu. Precizez că Michelangeli nu-și adusese pianul său, ca de obicei, ci doar pe acordorul său din Milano și că lucraseră împreună o noapte întreagă ca să pună pianul sălii la punct. Când m-am așezat eu la pian să-l încerc, am fost surprins că aproape nu avea rezistență la clape. Totul mergea, pentru mine, atât de ușor, încât nu puteai să faci o gamă controlată, te luau degetele pe dinainte. Sigur că atunci când ai experiență, te acomodezi, îți adaptezi imediat tehnica și poți să faci lucruri foarte frumoase, așa cum se pare că am reușit eu atunci. Din cauza aceasta țin neapărat ca, cel puțin timp de o oră sau două înainte de concert, să mă familiarizez cu mecanismul pianului pe care voi cânta.

— Ce părere ai despre pianul preparat?

— Nu l-am folosit niciodată. Scoate într-adevăr sonorități neauzite, găsesc că este o experiență necesară, interesantă, dar nu artistică. Dealtfel, mulți compozitori se întorc spre romantism. Și publicul a început să reagreeze pe autorii așa-zii „siropoși”. Totuși, muzica modernă e o realitate. Trăim în era călătoriilor extraterestre, avem nevoie de o muzică adecvată, de film, de televiziune: imaginea plecării unei rachete spre lună e mai potrivit să fie însoțită de muzica lui Stockhausen decât de a lui Bach!

— Și chiar nu vorbim nimic despre succesele lui Valentin Gheorghiu? Despre acele turnee-mamut de-a lungul și de-a latul continentelor, din Italia și Grecia în U.R.S.S. și la Țările Scandinave, din

Israel în Japonia, unde ai dat zece concerte în douăsprezece zile, de cele treisprezece vizite făcute numai în Statele Unite ale Americii, unde ai cîntat în cincizeci de orașe, în multe din ele chiar de șase sau șapte ori ?!

Răspunsul este precedat de o scurtă pauză, o privire îngrijorată, un trîl ciocănit cu degetele în tabla mesei, obișnuit reflex, mîi ales al pianiștilor :

— Nu-nu, mai bine nu... Ar însemna totuși că mă laud...

— Atunci spune-ne, dragul meu, care este aspectul mai puțin plăcut al acestor călătorii...

— Timpul scurt dintre concerte, care nu-ți permite să vezi prea mult din locurile, unele foarte frumoase și interesante, pe unde umbli. Uneori, marile diferențe de fus orar te stînjenesc, îți dau peste cap ritmul biologic, dormi doar două-trei ore pe noapte... Cînd am fost în Japonia, abia am putut vizita grădinile și templele din Kioto. Era iarnă, sus la Sapiro ninge, zăpada era de doi metri, jos ploua. E greu să fii turist între două concerte, și e mare păcat !

*

Ceea ce mi-a plăcut dintotdeauna nu numai la Valentin, dar și la Ștefan Gheorghiu, este capacitatea de a face foarte comode, necomplicate, raporturile cu dînsul : ceva îi place sau nu îi place, e entuziasmat și optimist, atacă problemele direct, cu franchețe, cu onestitate, fără paranteze derutante, fără echivocuri, fără puncte de suspensie care să înlocuiască vorbele. La asta se adaugă un fin spirit de observație, uneori periculos de ascuțit, umor,

un mare talent de a imita vorbirea și gestică celor care l-au frapat în mod deosebit.

Impresionantă este, la Ștefan Gheorghiu, nemărginita dragoste și admirație, respectul față de marele său pedagog și prieten David Oistrach, care i-a desăvârșit pregătirea artistică și, poate, prin exemplul său, i-a îndreptat atenția spre largul orizont al dificilei cariere pedagogice, căreia de peste cincisprezece ani i se dedică și el, cu pasiune și mari reușite.

— Ștefane dragă, cronologic vorbind, ți-ai început studiile sub auspicii favorabile, ca student al profesorilor excepționali care au fost George Enacovici și Vasile Filip.

— Așa este. Apoi am plecat la Paris unde, cu Maurice Hewitt, am lucrat nu numai tehnica vioarei, dar am început să-mi alcătuiesc și un repertoriu.

— De ce ați întrerupt?

— Din cauza războiului. Întors acasă, am fost deosebit de afectat și de îngrijorat când am auzit că Hewitt, ca erou al Rezistenței franceze, a fost deportat la Auschwitz. A scăpat cu viață ca prin minune. Vă puteți imagina imensa noastră bucurie când ne-am reîntâlnit la Paris, după război.

— David Oistrach, cu ce te-a captivat mai întâi? Nu vorbesc de interpret, care ne-a subjugat pe toți, ci de pedagog, de om.

— În primul rînd trebuie să vă spun că era de o bunătate rară. Se socotea un fel de proteguitor al tuturor din preajma sa. În prezența sa și a soției sale, te învăluia o atmosferă familială, degajată, firească, generoasă. L-am iubit ca pe un tată. Venisem la studii împreună cu Manuela, soția mea.

Soții Oistrah aproape că ne-au adoptat. Ne invitau la ei acasă, ne luau bilete la concerte și la operă, se interesau îndeaproape de noi. După încheierea studiilor am rămas în corespondență cu maestrul meu și, deși mereu în criză de timp, el găsea totuși răgazul de a ne trimite din nenumăratele sale călătorii, vederi pline de atenție. La Moscova, locuia într-un apartament nu foarte spațios, mobilat cu gust : își primea elevii într-un studio mare în care se aflau, pe lângă două pianе, o discotecă imensă, dulapuri încărcate cu benzi și filme, mulțime de aparate electronice de înregistrat, aparate de filmat, aparate de fotografiat. Făcuse mii de filme — era pasiunea lui. La un moment dat spunea că va renunța totuși la a privi lumea prin lentila mică a obiectivului, spre a o putea cuprinde mai bine direct, cu ochii larg deschiși.

— Dar ca pedagog propriu-zis ?

— Era la fel de extraordinar în metoda de a lucra cu oamenii. Îți dădea încredere în tine ; dacă îi spuneai că ești emoționat, te încuraja : „Ei cum, sîntem doar colegi !”

— Te lăsa să cînți mult ?

— Da. Te lăsa să cînți piesa de la un capăt la celălalt, ca să vadă la ce nivel ești, te lăuda pentru părțile pozitive...

— Apoi ?

— Apoi începea să-și facă observațiile, de la arcuș la digitație, cu o mie de detalii asupra căroră revenea, în timp dar cu perseverență, pînă te aducea acolo unde vroia el. Încetul cu încetul, după aceea, el se detașa, rămînea înafară, dar tu păstrai tot ceea ce îți spusese.

— Cu ce te prezentaseși la început ?

— Cu concertul de Brahms.

— Și ?

— Ei, cînd am văzut că-mi schimbă digitația și arcușele, parcă mi-a tăiat picioarele. Credeam că-l conving spunîndu-i că eu, avînd deja oarecare experiență violonistică cred că aş putea rezolva problemele pe care le ridicase cu tehnica mea, cu soluțiile mele. Dar n-a acceptat.

Există o naturalețe a cîntatului, un firesc, care se impun de la sine, dar după ce le descoperi. Începînd chiar cu respirația, coordonată cu mișcările arcușului, cu o serie de legi de fizică pe care le-am dedus din indicațiile arcușelor pe care mi le dădea. Detalii tehnice care te ajută foarte mult ca să capeți această naturalețe de care vă vorbeam, și care e esențială. N-a fost ușor, dar firescul a învins. Mi-am refăcut cu David Oistrach o bună parte din repertoriu căutînd să abordez toate stilurile.

Mai era ceva interesant în maniera lui de lucru : chiar de la a doua lecție cîntai cu pian, aveai deci din primul moment o viziune de ansamblu. Trebuie să mai adaug că era de o punctualitate fără rabat, respectînd cu strictețe nu numai timpul său, dar și pe cel al elevului. Dacă era constrîns să întîrzie la oră, căuta să te anunțe în orice chip.

— Te-ai lăsat ghidat de aceste principii și în propria-ți carieră profesorală ?...

— ...Bineînțeles. Știu ce cer elevilor, și nu-i las pînă nu obțin de la ei ceea ce mi-am propus. Îi laud și eu cînd e cazul, le spun adevărul cînd nu e bine și chiar de la început, caut să le formez gustul artistic.

— Dar din punct de vedere interpretativ ?

— Experiența mea pedagogică mi-a facilitat o evoluție. Deși strâns legat de text, sînt ceva mai liber. Ținîndu-te cu rigoare și claritate de text, de valoarea notelor, de măsură, trebuie să ai totuși personalitate, să fii tu însuți cînd cînti ; și atunci poți să exprimi mai bine intențiile autorului. În interpretarea modernă se renunță la o serie de artificii, la multe glisande, se cîntă mai pianistic, mai obiectiv ca instrument, dar totuși foarte expresiv, direct la esență, simplu. Aceasta este dealtfel și concepția pe care se merge în aprecierile care se fac în cadrul concursurilor internaționale.

— Tocmai doream să întreb ceva, Ștefane : ca pedagog și ca membru în juriul diferitelor concursuri, ce părere ai despre rolul lor în viața artistică contemporană, cu atît mai mult cu cît sînt și foarte numeroase, dacă am pomeni doar de cel de la Bruxelles, de Ceaikovski de la Moscova, de cel de la Montreal cu programul său atît de vast și premii foarte mari, de Paganini de la Genova, de Jacques Thibaud de la Paris, de Bach de la Leipzig ?

— Consider concursurile internaționale drept o competiție interesantă, foarte stimulativă. Prin programele lor, prin exigența juriilor a căror compoziție este întotdeauna de un înalt nivel artistic, prin temeinicia și seriozitatea cu care trebuie să se pregătească concurenții pentru a se putea distinge în marele număr de participanți, o adevărată explozie de talente, care altfel ar fi cu mult mai greu de descoperit. Emulația căreia îi dau naștere concursurile internaționale face ca însăși admi-

ierea în concurs să fie o remarcabilă carte de vizită pentru un început de carieră.

— Înseamnă asta, oare, că cineva care, dintr-un motiv sau altul, nu a participat la vreun concurs sau nu a primit nici o distincție, să nu se poată afirma, în timp, ca un mare interpret?

— Nicidecum! Importantă e finalitatea actului artistic!

MARTHA KESSLER

Începuturile carierei Marthei Kessler s-ar putea povesti cam așa: A fost odată, departe, o fată frumoasă, căreia îi plăcea să cînte... Și pentru a cînta mai frumos, aflîndu-se a locui prin Munții Banatului, a început să ia lecții la Timișoara, unde se ducea o dată pe săptămînă. Nu... nu visa să devină profesionistă. Dar iată că i-au ieșit în cale două bucurii, care i-au schimbat radical mersul vieții: soțul care, dîndu-și seama de aptitudinile ei, i-a imprimat un suflu de curaj la momentul cel mai potrivit; și, în același timp, acel regizor nevăzut care reușește cîteodată să decupeze din faptele banale de zi cu zi, secvențe esențiale, orînduindu-le într-o ordine ce duce neapărat la succes: întîmplarea.

— Da, așa a fost, îți povestește cu simplitate Martha Kessler, amuzată și parcă încă impresionată de reacția în lanț pe care a atras-o după sine vizita turistică făcută, cu foarte mulți ani în urmă, la Sibiu. Aici, în maiestuoasa catedrală gotică a orașului, cînta tocmai atunci la orgă maestrul Franz Xaver Dressler. Iar o mică probă dată pe neaștep-

tate, mi-a adus după cîțiva ani invitația de a veni la Sibiu cu ocazia festivităților bicentenarului morții lui Johann Sebastian Bach, pentru a interpreta partida de alto din Missa în si minor.

— Urmează întîmplarea întîmplărilor...

— Întocmai ! La concert se afla și dirijorul corului Filarmonicii din București, maestrul D. D. Botez care, după concert, la banchet, m-a întrebat dacă aș fi de acord să mă mut la București, eventual chiar ca solistă în cvartetul vocal al Filarmonicii, compus pe atunci din Emilia Petrescu, Elena Cernei, Aurel Alexandrescu și Alexandru Voinescu. Se știa deja că Elena Cernei intenționa să se dedice definitiv operei, postul ei de la Filarmonică devenind astfel vacant. Am răspuns afirmativ și nu a trecut decît un an pînă cînd am primit înștiințarea pe o hîrtie cu antetul Filarmonicii, pe care-l priveam ca hipnotizată, care mă anunța despre ținerea concursului pentru ocuparea postului de mezzo-soprană în cvartetul vocal, pe care l-am și obținut.

Așadar, pe Martha Kessler am cunoscut-o chiar în biroul nostru. A intrat într-o dimineată cu a-lura ei sportivă și aerul deschis, fără ușoara agresivitate cu care, unii, încearcă să mascheze o emoție, foarte firească. Zîmbitoare și sociabilă, ne-a plăcut din primul moment și această impresie a rămas neștirbită. Ba mai mult : am urmărit cu plăcere și admirație atitudinea ei față de oameni și de muncă, serioasă, lipsită de invidie, amatoare de glume dar nu de răutăți sau bîrfeli. Nu știu cîte eforturi și cîte renunțări au costat-o adaptarea la un mediu unde totul era nou — oraș, colegi, do-

cumentare, contactul cu publicul. Chiar dacă înaintarea nu era întotdeauna la fel de rapidă ca dorințele, drumul ei, deloc ușor, a mers tot timpul în sus. Alegîndu-și cu grijă un repertoriu din ce în ce mai bogat — de la Monteverdi și Haendel la Stravinsky și Schönberg — Martha Kessler este în același timp foarte receptivă la compozițiile de ultimă oră, etichetate prudent „muzică modernă”, atunci cînd le consideră artistice.

În ceea ce privește adaptarea la sala de concert, redau mai departe două întâmplări din cariera ei, foarte îndepărtate în timp una de cealaltă, care vorbesc de la sine despre acest spinos subiect. Insist asupra lor nu numai pentru a marca evoluția Marthei, dar și pentru a arăta tinerilor începători că nimic nu e imposibil în acest domeniu. Drumul artistului este pavat cu dificultăți, unele trecătoare, de categoria celor care devin amuzante doar în amintire, altele care se mențin și după zeci de ani de carieră.

— Poate vă mai amintiți și voi, spune Martha, dar eu n-am să uit niciodată că, la una din primele apariții ca proaspătă solistă a Filarmonicii, la recitalul meu de lieduri de la sala Dalles, am pregătit și *Meine Ruh' ist hin* (Liniștea mea s-a dus) de Schubert, cu textul original, adică în limba germană. Cu cîteva zile înainte de concert, în urma unei măsuri care avea ca scop mărirea accesibilității publicului la conținutul literar al liedurilor, mi s-a cerut să-l interpretez în versiune românească, foarte frumoasă dealtfel. Am învățat repede textul și m-am ambiționat să-l cînt, ca și pe toate celelalte, pe dinafară.

...Începe pianul, aștept intrarea mea, primele cuvinte curg... „Liniștea mea”... și, deodată, în fața mea un abis! Nimic. Nu mai știam nici un cuvânt. Pianistul sesizează lapsusul meu și o ia de la început. Eu intru cu „Liniștea mea...” — și liniștea mea s-a dus definitiv. Am întrerupt. Dar minunatul nostru public, amuzându-se copios de pățania tinerei și neexperimentatei interprete, a început totuși să aplaude, pentru a mă încuraja. Și a reușit să mă scoată din impas: am făcut semn pianistului să reînceapă și, de data aceasta, am dus liedul buclucaș cu bine la capăt. E o întâmplare care ilustrează nu numai importanța reflexelor formate, dar și pe aceea a asociațiilor, deoarece cred că nimeni nu se va mira că și astăzi, după ce am interpretat acest lied de nenumărate ori, am pal-pitații când îl încep.

— Au trecut mulți ani de-atunci. Mă aflu la Viena, în sala Palatului Palaviccini, unde susțineam un recital, acompaniată de renumitul pianist vienez Erik Werba, acompaniatorul obișnuit al unor mari cântăreți. Încântarea repetițiilor cu acest desăvârșit muzician mi-a dat încredere în reușita concertului. Mă știam pe mîna unui artist experimentat, nu mi se putea întîmpla nimic neplăcut. Începem și... surpriză: mă trezesc cu complet alți tempi ca la repetiție, unii mai lenți, alții mai rapizi! M-am acomodat repede, dar cu emoții. După concert, stînd de vorbă cu Werba, i-am spus totuși: „Cred că știți, domnule Werba, că la repetiție am făcut cu totul alți tempi!” La care, aprinzîndu-și calm o țigară, mi-a răspuns: „Stimată doamnă, asta e. Avînd publicul în față, am simțit nevoia altor tempi. Repetițiile stabilesc doar coordonatele, însă în

timpul concertului interpretul trebuie să fie ca un seismograf care înregistrează cel mai ușor impuls ce vine din sală, din partea acestui tot nedefinibil și capricios care este publicul. Am simțit că pot să-mi permit cu dumneata această adaptare bruscă, deși nu mai cîntasem niciodată împreună.”

Uneori, în cursul celor mai minuțios pregătite spectacole, apar surprize — mă refer la cele neplăcute —, pe care nici cei mai abili organizatori sau protagoniști nu le puteau visa.

Ne aflam în sala Ateneului, la un concert cu Simfonia a IX-a de Beethoven, sub bagheta lui George Georgescu. După cum se știe, soliștii vocali stau în spatele scenei pînă la mica pauză care precede ultima parte, așteptînd intrarea lor împreună cu corul. Se termină partea a treia; maestrul, pe podium, cu brațele încrucișate, urmărește liniștit intrarea corului, dar de soliști — nici pomeneală! Plutea în aer o stupoare apăsătoare. Mica pauză se terminase de mult, orchestranții incremeniseră și ei pe scaune cînd, în sfîrșit, și-au făcut apariția în ușa strîmtă a scenei și mult așteptații, parcă ceva mai scunzi și cu fețele cam șifonate, și trecînd repede, în șir indian, prin fața pupitrului dirijoral, și-au ocupat locurile obișnuite, Emilia Petrescu și Martha Kessler, Valentin Teodorian și regretatul bariton Petre Ștefănescu-Goangă. Ce se întîmplase în culise, ne-a povestit după concert Martha :

— Eram cu toții în camera soliștilor, în atmosfera obișnuită dinaintea intrării pe scenă, mai făceam vocalize, spuneam anecdote, dar mai ales ascultam. Goangă, inepuizabilul causeur, omul plin

de umor pe care îl știți, avea ziua lui mare : își scosese fracul, ca să poată gesticula mai ușor, și debita glumă după glumă. Amuzați, acaparați de verva lui, uitasem complet de intrarea noastră în scenă. Deodată se deschide larg ușa și, cu figura descompusă, apare regizorul de scenă care ne strigă : „Repede, corul a intrat de mult și maestrul Georgescu vă așteaptă !” Speriați, am luat-o la fugă dar, vai, Goangă, mai puțin mobil decât noi, se chinuia să-și îmbrace fracul, ale cărui mînici refuzau să-i primească brațele. Cu mîini tremurînde l-am ajutat cu toții și în sfîrșit am pășit pe podium. Deja de departe am zărit figura încruntată a dirijorului. Pentru a ajunge la locurile noastre trebuia să trecem prin fața furibundului maestru, care, cu o privire ucigătoare ne-a scrișnit printre dinți : „Nenorociților !”

— Dar cum ați cîntat ?

— Cum am cîntat ?! Cred că niciodată nu a cîntat un cvartet vocal cu atîta ardoare și dăruire ca în acest final de simfonie. Iar maestrul Georgescu, de care mă leagă atîtea amintiri frumoase, și care știa ca nimeni altul să înflăcăreze pe interpreți la temperaturi incandescente, mulțumit de cum a ieșit concertul, ne-a iertat cu mărînimla sa obișnuită.

Cum era și firesc, Martha Kessler a devenit „un nume” solicitat, în țară și peste hotare. Călătorește mult dar reușește totuși, ca, pe lîngă obligațiile profesionale, să absoarbă de peste tot mereu noi prilejuri de meditație, în clipele pline de miez dintre concerte, — pe care le consideră tot atît de

esențiale ca orele de studiu, de repetiții sau de lectură muzicală.

Unele impresii, despre oameni, țări, săli de spectacol, muzicieni, public, opere de artă, ni le revărsa în scurtele ei popasuri în București, în frânturi de propoziții întrerupte de semne de exclamare în glas: „Nu voi uita niciodată concertul de la Sainte-Trinité din Paris, sunetele diafane ale lui Olivier Messiaen, care improviza pe celebra orgă pe teme de Mozart... Sau strălucirea misterioasă a vitraliilor Catedralei din Chartres! Sau lumea bizară a lui Hieronymus Bosch la Muzeul din Prado, ochii imenși din icoanele lui Rubliov, soarele Crimeei, burgurile sub ceruri germanice..”

Alteori, Martha ne făcea bucuria de a ne trimite din diferite colțuri ale lumii câteva rînduri, în care-și revărsa preaplinul trăirilor. Cu intenția de a completa cu câteva tușe portretul pe care dorim să i-l schițăm, dăm mai jos câteva notații din scrisorile ei.

„...Iată-mă în deșertul galben al Neghevului, pe banda argintie a șoselei asfaltate care mă duce spre sud, spre malurile Mării Roșii. La marginea drumului se ridică un scut verde în fața pustiului: sînt palmierii plantați de oameni care refuză noțiunea de «deșert». Marea Moartă a rămas în urmă, ca și peșterile de la Qumran cu misterioasele lor manuscrise, expuse acum la Ierusalim. Iată și golful de la Akaba, și un orașel — Eilath — cu case albe și piscine, un amestec de idioame și oameni mulți, veniți aici să se distreze, aici unde acum cîțiva ani erau doar două case dărăpănate. O barcă mare, cu fundul din sticlă, ne duce în larg, des-

chizîndu-ne o poartă spre lumea miraculoasă a adîncurilor : sute de pești de o extravaganță imposibil de descris alunecă sub privirile noastre extaziate. Imaginația lui Dali sau a lui Bosch dau faliment în adevăratul sens al cuvîntului în fața acestei orgii de forme și culori.

Umbrele lungi ale după-amiezii cad pe minele de cupru ale regelui-poet Solomon ; stîncile galbene se aprind în flăcările soarelui care coboară spre orizontul deșertului.

Fredonez melodia lui Brahms scrisă pe textul regelui legendar și am impresia că aud corurile din oratoriul *Solomon* de Haendel trezindu-se din vînturile care bat dinspre înălțimile stîncilor — o adevărată mitologie muzicală...”

„...Turneul în mai multe orașe spaniole al orchestrei de cameră din Belgrad, cu care interpretez cîteva arii de Bach, mi-a dăruit pe lîngă o frumoasă satisfacție muzicală și ore de elevație spirituală : Muzeul catalan din Barcelona, explozia cromatică a străzilor Sevillei în opoziție cu peisajul auster al Andaluziei, umbra gigantilor literaturii și gîndirii spaniole, tovarăși de drum de mulți ani : Cervantes, Garcia Lorca, Unamuno sau Ortega y Gasset.

Marea revelație a trăirii artistice este corelarea — ca niciodată am realizat acest adevăr în fața hieraticilor sfinți catalani din muzeul din Barcelona. Privind magnetizată incredibilele picturi medievale ale anonimilor din munții catalani, m-am simțit brusc transpusă în modestele lăcașe de lemn ale Maramureșului nostru, cu picturile savant-naive

ale meșterilor de la Ieud, de la Rozavlea, de la Dragomirești : uluitoare identitate a stilurilor, peste veacuri, peste mii de kilometri.

Există oare un limbaj comun, un izvor comun, încă nedescoperite, al tuturor frumuseților din lume ?..."

Martha ne vorbise odată despre un temerar proiect artistic cu care cocheta de multă vreme, un ciclu de concerte-fluviu, un fel de evoluție a cîntului, pe stiluri, epoci, națiuni. Astfel că e ușor explicabilă marea admirație pe care ne-a suscitato realizarea lui, sub titlul anunțat de afiș : „Antologia artei vocale de la baroc la cea contemporană”, în care, anturată de cîțiva colaboratori meritorii, ea susține o suită de recitale, în decursul mai multor stagiuni. E o performanță !

MIHAI CONSTANTINESCU

Cu creionul pregătit asupra hîrtiei încerc să mă decid cu care din calificativele care mi se îngrămădesc în minte să încep, pentru un portret al lui Mihai Constantinescu : sensibilitate, umor, bunătațe, dinamism, seriozitate, pasiune în profesie, cultură... Nu, nu — ordinea nu e bună — calificativele trebuie citite concomitent !

Atît de reconfortanta bună dispoziție a violonistului Mihai Constantinescu se lăsa auzită din rotonda Ateneului și de pe culoarele pe care le străbătea înainte de a intra în camera noastră. Era imposibil să nu întilnească vreun cunoscut, căruia întotdeauna avea să-i spună ceva inedit, spiritual și interesant, așa cum e tot ce povestește el.

Și cu el conlucrarea era comodă, repertoriul bogat și plăcerea de a cînta îl făceau să răspundă cu discernămint și fără dificultăți tuturor solicitărilor noastre. Problemele așa-zise de serviciu rezolvîndu-se repede, ne rămîneau întotdeauna cîteva clipe, așteptate cu nerăbdare, pe care le dedicam subiectelor celor mai variate, fiind rînd pe rînd, cînd ascultători, cînd povestitori.

Unele din ele aveau ca factor comun amintiri și evocări de profesori din liceu — urmasem amîndoi la „Matei Basarab”, în epoci diferite, bineînțeles; adesea ne refeream la activitatea lui scriitoricească, căci Mihai, autor de versuri rafinate, e deja un poet „publicat”; cele mai multe însă din convorbirile noastre se refereau la George Enescu, ca și la numeroasele călătorii ale lui Mihai, care voiajează într-un ritm aproape fără pauză. Dar aceste convorbiri rămîneau aproape întotdeauna ne-terminate, ca un roman pasionant întrerupt la suspens-uri cu „va urma”.

Prietenia cu Mihai a rămas aceeași și după pensionarea mea de la Filarmonică. Faptul că eu aveam acum mai mult timp nu era suficient pentru completarea vechilor goluri; el era la fel de ocupat și cînd ne întîlneam, din cînd în cînd, avea întotdeauna de povestit ceva de „ultimă oră”. Soluția s-a impus de la sine: într-o bună zi, cu adevărat bună, a venit la noi într-o vizită „fără ceas” și atunci, fără protocol, am intrat direct în subiect:

— Mihai dragă, de cîte ori am vorbit de maestrul Enescu mi-am dat seama că — din generația ta — ești unul din cei care cunosc nu numai ceea ce știm cu toții despre această uriașă personalitate, dar și unele lucruri mărunte, legate de viața lui de fiecare zi, deoarece ai avut fericirea de a fi în preajma lui vreo patru ani de zile.

— Într-adevăr, fericirea și cinstea. Întîi erau concertele, uneori trei pe săptămîină, de la locuința lui, la început în strada Lahovary lângă Biserica Albă, apoi la ultima din București, în spatele actualului muzeu care-i poartă nu-

mele, concerte la care eram invitat ca un prieten al casei, ba uneori chiar pentru a cînta, cu el la pian, cîte o sonată. Erau apoi invitațiile de joi, la masa de prinz. Atunci aveam prilejul de a-l observa îndeaproape, de a-i auzi replicile, întotdeauna pline de spirit, de a-l vedea mîncînd cu poftă, de preferință rasol de pui cu mari cantități de cartofi. Au mai fost acele seri de neuitat în care, după concerte din salon, se așeza la pian transpunînd, ore întregi, muzică wagneriană. Toate acestea sînt pentru mine nu numai amintiri, dar ceva cu mult mai mult. Gîndește-te că eram pe atunci un tînăr de cam șaptesprezece ani, care se forma sufletește și artisticște în atmosfera atît de particulară pe care o degaja maestrul, astfel că e firesc ca pentru mine acei ani să fie hotărîtori.

— Mi se pare că ai locuit un timp la el și la Sinaia, nu ?

— Așa e. În noiembrie 1943 am fost invitat acolo, la vila „Luminiș”. Îți poți imagina ce au însemnat pentru mine acele douăzeci și una de zile în care orice moment mă apropia de el și toate obiectele din casă pe care puneam mîna constituiau ambianța lui familiară ?! Enescu făcea zilnic plimbări pe jos, cu pelerină și baston, ca la țară, pornind singur, pe la șapte dimineața, ajungînd uneori pînă la Poiana Țapului. Și înapoi. Masa de dimineață se lua pe la nouă și jumătate, după care lucra. Asistam ore întregi cînd studia la vioară ; ședea într-un fotoliu, cu picioarele întinse și sprijinite pe un taburet. Lucra întotdeauna în tempo rar, cu arcușe lungi, lungi, cu ochii semiînchiși, privind parcă într-o zare necunoscută, dincolo de cei prezenți, dincolo de lumea toată. Uneori, cînd

eram mai furat de muzică și de vraja lui personală, îmi spunea — fără să-și întrerupă studiul — că ar fi mai bine să mă duc în camera mea și să lucrez la vioară, că acest instrument „nu se învață doar ascultînd pe alții cum cîntă”. Urcam scările interioare fascinat! În fascinația asta trăiesc și astăzi, cînd amintirile se perindă înaintea ochilor spiritului. Dar, cum ți-am mai spus, eram pe atunci mult prea tînăr și prea nefamiliarizat cu subtilitățile meseriei, pentru a profita din plin de contactul acesta binecuvîntat.

— Ce s-a întîmplat după perioada aceasta?

— Ulterior am lucrat cu maestrul Vasile Filip, pe care îl consult și astăzi ori de cîte ori se ivește prilejul. Mare violonist și poet al instrumentului, Vasile Filip, el însuși discipol al lui Enescu, a reușit să-mi insufle maniera enesciană, care este și a lui. Ceea ce învățam cu el mă făcea să re-trăiesc sutele de ore din trecut, în care l-am auzit pe Enescu direct.

Treptat, concepția acestor doi mari artiști s-a integrat în arta mea violonistică. Astăzi îmi aparține și mie, iar eu o duc mai departe prin studenții și elevii mei.

— Bunul meu prieten, cu această afirmație intrăm într-un alt domeniu extrem de pasionant pentru mine: felul cum se transmite muzicienilor noștri tineri concepția artistică a lui Enescu de către acei care, ca și tine, au preluat-o direct de la maestru. Însă n-aș vrea să ieșim din „programul” pe care ni l-am propus pentru vizita ta de astăzi. De aceea te-aș ruga să ne continuăm convorbirea cu momente din călătoriile tale. Să începem cu cele din țară, dacă ești de acord!

— De acord, dar să-mi termin mai întâi cafeaua. Așa! În loc să-ți înșir nume de orașe sau de filarmonici — cred că sînt vreo paisprezece astăzi, nu știu sigur decît că am cîntat cu toate, prefer să-ți mărturisesc încîntarea pentru publicul entuziasmat și în continuă creștere pe care îl întîlnesc în toată țara. Ca specialist în materie, îți dai seama ce înseamnă acest lucru. Locuri care trăiau o viață artistică mai mult în teorie, unde nu se abăteau formații simfonice sau de operă decît cînd și cînd sau deloc, au astăzi ansambluri muzicale proprii și săli de spectacol, o neostoită sete de cunoaștere, pe care o cultivă cu perseverență.

— Ai vreo preferință, totuși?

— Nu, și asta nu din prudență, pentru a nu jigni cumva vreo susceptibilitate a cuiva, ci deoarece peste tot găsesc satisfacții și bucuria unor treburi din ce în ce mai bine făcute.

— Ai cîntat în patru continente; așa-i Mihai?

— Așa-i! Cu vioara mi-am purtat pașii prin douăzeci și cinci de țări, pe cele mai depărtate și variate meleaguri, pe care le-am împărțit în două categorii și anume, unele extrem de interesante din punct de vedere artistic, deci profesional, iar altele, mai mult turistic.

Dar toate au specificul lor, tradițiile lor culturale cu limba și arta lor, produse ale categoriilor istorice, psihologice, rasiale, spirituale, etice. Impresiile sînt de o diversitate covîrșitoare.

— Nici aici nu-ți poți manifesta o preferință?

— Nu, nu pot. Fără îndoială că, european fiind, am fost mai aproape de cultura și tradiția muzicală a unor popoare ca germanii, francezii, italienii, rușii, cehii sau spaniolii, deci am simțit un interes

profesional mai mare decît în Asia, de pildă. În America de Sud, contactul meu pe plan artistic cu cinci țări mi-a prilejuit cunoașterea directă a unor ținuturi atît de îndepărtate ca Buenos Aires, Lima, Caracas... Dresda, Praga, Moscova sînt, fără îndoială, (mă refer la filarmonici) cele mai interesante. De competența publicului nu are rost să vorbim, aceasta va rămîne o chestiune întotdeauna deschisă, pe plan mondial. Dar cine ar putea uita frumusețile Spaniei, Gibraltarul și plajele însozite de la Haifong sau Varadero de lîngă Havana?! Despre ce să vorbești mai mult? Despre minunile Italiei sau ale sudului Franței, despre coastele cu splendidele golfuri ale Americii Latine, atît la Atlantic cît și la Pacific?! Totuși o subliniere am de făcut. Filarmonica din Dresda, unde am cîntat în 1965 Concertul de Beethoven, și în 1971 pe cel de Szymanowsky. Consider publicul acestui oraș drept, poate, cel mai exigent din cîte am cunoscut. Orchestra impecabilă. Îmi amintesc că, la o repetiție, cerînd dirijorului o nuanță mai redusă la suflători, la reluarea pasajului am avut impresia că mă aflu într-o sală în care, în mod automat s-au redus la jumătate luminile... dacă îmi este permisă comparația...

— Mihai, ne-ai vorbit odată de Roma cu o ardoare specială, dar nu mai știu bine în legătură cu ce...

— N-aș putea să povestesc tot ce am vizitat și trăit la Roma, pentru că mi-ar trebui încă multe ore, de care astăzi nu mai dispun. Probabil că mă referisem la impresia extraordinară pe care mi-a lăsat-o Muzeul de artă etruscă. Intrasem pentru două ore, dar am rămas toată ziua, pînă cînd seara

m-au dat afară paznicii. Citisem multe despre acest popor, apărut și dispărut în antichitate, nelăsându-și descifrată taina adâncă a existenței sale nici arheologilor, nici istoricilor. Misterul lor, etruscii nu ni l-au spus încă. Ne-au lăsat însă minunile închise în acest unic muzeu roman, minuni care ne fac mai dornici de a cunoaște adevărul. Sarcofagele cu sculpturile celor ce se odihnesc de milenii în ele, sculpturi ce-i arată cu o mare artă așa cum au fost, m-au impresionat prin realismul lor și prin culoarea păstrată pînă astăzi ; la fel vasele, bijuteriile, rochiile și alte veșminte, uniforme militare și armele, în fine, tot ce atestă o civilizație deplin realizată în specificul ei. Poezia un pic amară care te copleșește, te face ca pînă la urmă să părăsești muzeul întristat, gîndindu-te la fragila existență a oamenilor în raport cu nemărginirea și perenitatea istoriei...

EMILIA PETRESCU

O voce limpede, cristalină, caldă, dădea glas liedului *Suspin* de Respighi în una din primele dimineți ale activității mele la Filarmonică, încă în vechiul ei sediu de pe strada Frumoasă. Sensibilitatea, lirismul, muzicalitatea captivantă, învăluitoare, care se revărsau din camera alăturată celei în care mă aflam m-au făcut să las condeiul din mână și să ascult. Vocea și maniera de a cînta ale Emiliei Petrescu le aveam în ureche încă de pe timpul cînd fusesem colegi la Radio, așa că am recunoscut-o deîndată. M-am dus pînă la camera unde se cînta, am crăpat puțin ușa, Emilia s-a oprit din cîntat dar — după ce i-am mărturisit că simțisem nestăvilita dorință de a-i mai confirma marea mea admirație, m-am retras grăbit.

Eram din nou colegi, acum la Filarmonică, și, pe parcursul unei colaborări care avea să dureze aproape două decenii, ne-am și împrietenit; raporturile noastre de muncă, aproape zilnice, au decurs perfect, fără vreo divergență de păreri atît de ușor posibilă într-o aglomerare de solicitări, de programări variate, niciodată refuzate: azi un con-

cert de lieduri, mîine o prezență într-un concert la o uzină, a treia zi participarea la un vocal-simfonic, exemplificări la concerte-lecție, colaborări cu Filarmonicile din țară și cîte și mai cîte. Profesionalismul ei cizelat cu migală era în permanență alimentat de pasiunea pentru artă, de un entuziasm contagios în neoboseala de a cerceta toate sursele capabile a-i oferi îmbogățirea repertoriului — biblioteci, manuscrise, programe ale unor mari cîntăreți din trecut sau depistarea în cine știe care colț al țării a unui bun instrumentist, cel mai potrivit să acompanieze cutare sau cutare piesă sau să figureze pe afișele Filarmonicii. Astfel că, la unison cu pasionatul muzician și dirijor Constantin Bugeanu, ea a fost nu de puține ori inițiatoare și susținătoare a unor noi formule de program în concertele noastre, de pildă, trecerea pe scenă a scilpitoarei bijuterii a lui Pergolesi *La serva padrona*, operă camerală cu care am făcut serie în mai multe stagioni.

O uimitoare ușurință de a învăța dublată de o memorie ieșită din comun, o neostoită poftă de a cînta, o muncă perseverentă în permanentă căutare de mai bine sînt doar cîtiva din pilonii pe care a prins viață și s-a consolidat una dintre cele mai frumoase cariere din lumea atît de bogată a cîntăreților români. E întotdeauna interesant și instructiv să urmărești procesul de formare a unei personalități, acest mozaic în care fiecare reușită este o pietricică pusă la locul ei, fie într-un spațiu încă liber, fie pentru a înlocui o alta, care nu se mai potrivea în ansamblu. La Emilia, etapele acestui proces par ușor de reconstituit, inteligența și discernămintul sigur al artistei facilitîndu-i-l.

Multe elemente pe care le cunoșteam se cereau însă ordonate oarecum în cronologia acestui proces de formare artistică, cronologie care nu respectă întotdeauna pe cea a depănării timpului.

Pentru aceasta, am invitat-o de câteva ori la noi acasă, la o cafeluță, pentru a putea gusta din plin plăcerea unor destăinuiri, asezonate de umorul fin pe care i l-am prețuit întotdeauna.

— Așadar, Emilia, după cum ne-ai mai spus, consideri o șansă faptul că la începutul carierei l-ai avut ca profesor pe Aurel Alexandrescu pentru studiul tehnicii vocale, și că ai pregătit unele lucrări vocal-simfonice cu Constantin Silvestri. A urmat un pas extrem de important: abordarea muzicii preclasice, intrînd astfel într-o lume puțin cunoscută, cu un orizont larg, care te-a obligat să înfrunți dificultăți...

— ...ce-mi păreau uneori insurmontabile, dar de pe urma cărora am obținut și satisfacții deosebite. Deși îmi însușisem o tehnică și un repertoriu în muzica preclasică, abia tîrziu am reușit să cunosc acele centre din Europa unde se dezbăteau marile probleme de interpretare, de reeditare și revizuire a unui material imens. Descoperiri noi în biblioteci, interpretări în funcție de instrumentele vechi, restaurate și repuse în circulație, ca Blockflöte, flaut traversier, dulcianul, regalul — o orgă mică, preclasică, de interior, cu sunet nazal puțin aspru, spre deosebire de virginal, cembalo sau spinetta. Interesul stîrnit a fost atît de mare încît s-a simțit nevoia de a se face noi instrumente, copii fidele după tiparul celor vechi aflate prin muzee, stabilindu-se astfel care era dinamica muzicii în secolele XV, XVI, XVII, căci partiturile nu cuprind nici o in-

dicație în această direcție. Ornamentele care se făceau pe aceste instrumente urmau să se cînte într-un tempo mai lent, primitivismul instrumentului nu permitea un Allegro cum îl concepem astăzi. Desigur că sonoritatea era mult schimbată, ea a necesitat și o adaptare atît a timbrului vocal cît și a dinamicii, pentru a putea să te integrezi perfect în armonia ciudată dar frumoasă a acestor instrumente.

— Întîlnirea „pe viu” cu această minunată lume nouă cînd a fost ?

— La primul Festival Haendel la care am participat, la Göttingen, în 1966, unde am făcut cunoștință cu arta ornamentației și în urma căruia mi-am modificat cu totul conceptul de interpretare, stilul. În scurtă vreme m-am lăsat pătrunsă de acest nou curent, devenind chiar un exemplu de voce cu posibilități de ornamentare la mare grad de dificultate. Azi nu mai recunosc ca valabil ce am realizat în domeniul preclasic pînă în '66 și caut să refac totul, spre a fi cît mai aproape de textele originale, de textul inițial.

— În legătură cu schimbarea concepției de interpretare din acest punct de vedere, în ce fel trecerea anilor, experiența, filozofia maturizării, confruntările de opinii au avut de spus un cuvînt hotărîtor în ceea ce numim, cu un termen nu destul de cuprinzător, „stilul” Emiliei Petrescu ?

— Dacă ar fi să vorbesc numai despre Mozart și Bach... Muzica lui Mozart nu este atît de ușoară precum se ia uneori, cu tempii ei puțin spumoși, ca o dantelă rococo. Ea are o profunzime pe care o descoperi abia cu timpul... Cît despre Bach, îl cîntam preocupîndu-mă, în majoritatea cazurilor,

de tehnica vocală. Explicabil, căci e greu să faci Bach dacă nu ai o tehnică impecabilă. Dar acum, în a doua parte a vieții, ca să zic așa, am încercat să mă ridic la un nou Bach, din punct de vedere filozofic. Coralele, ariile, le cînt astăzi mult mai interiorizat, mai dramatizat, mai umanizat, mai aproape de adevăr. Conceptul, mai de mult, era să cînti impersonal, ca un comentator obiectiv, fără să participi la drama pe care o redai. Astăzi, sînt un comentator care participă la ea și caut să exprim durerea care mă pătrunde introducînd discret în cîntul meu acest sentiment. Consider că fiecare cuvînt pe care îl pronunț în recitativ trebuie să transmită ascultătorului ceea ce simt eu, căci conflictul, drama, se petrece în recitativ, nu în arie. Ariile au un text relativ redus și nu atît de important ca în recitative, dînd puțină cîntărețului să-și manifeste posibilitățile vocale. Dar și în aceste vocalize, care constituie părți, la prima vedere, de tehnică pură, există totuși posibilitatea să strecuri inflexiuni care încălzesc fraza, stabilind legătura cu drama care s-a comis în recitativul anterior, sau cu cea care va veni de-acum înainte. Doar așa reușești să construiești acea punte, nepalpabilă dar indispensabilă, de legătură bilaterală între tine și cel căruia îi cînti.

— Ce înseamnă, pentru un artist în plină desfășurare a carierei sale, activitatea didactică?

— Înseamnă enorm de mult. În bine. Contactul cu studenții, la Conservator, e pasionant, instructiv, căci îți dezvăluie, de foarte multe ori, probleme de interpretare pe care nu le-ai sesizat în propria ta viață artistică. Și atunci, căutînd să îndrepti cîte o greșeală la vreuna din vocile pe care

le educi, te ajuți și pe tine. De exemplu, îmi spune o studentă : „Eu, pe fraza aceasta, obosesc”. Constat că și eu obosesc pe aceeași frază. Și atunci caut soluții ca să nu mai obosesc nici eu și, deci, nici studenta respectivă. E și un fel de, mică, colaborare, care mie îmi place nespus de mult.

— În privința repertoriului, Emilia... S-a părut la un moment dat, probabil din cauza atenției speciale acordate muzicii vechi, că aceasta a fost o modalitate de a te refugia din fața muzicii moderne. Or, lucrurile nu stau așa. În timpul colaborării noastre am putut remarca plăcerea și interesul cu care ai adoptat ce era valoros în scrisul contemporan, mai ales în cel românesc.

— Așa și e. Avem compozitori de seamă și aș putea cita foarte multe nume înscrise cu bucurie în repertoriul meu. Mă opresc totuși asupra lui Sigismund Toduță, Pascal Bentoiu, Tudor Ciortea, Liviu Glodeanu — autori extraordinari, care folosesc în niște forme de un subtil rafinament componistic, posibilitatea superioară în ceea ce privește exprimarea, scoaterea în evidență a anumitor caracteristici vocale — țesătură, viteză, atacuri impecabile la intervale mărite, micșorate, respirație mai lungă, triluri, pianissime. Acest lucru face plăcere unui artist care, ajuns la maturitate, pretinde din ce în ce mai mult și mai frumos. Sigur că lucrările se selecționează pe parcurs. Unele rămân în picioare, altele, cu toate îndrăznelile și încercările, chiar interesante, de a le face cât mai importante, nu reușesc să rămână.

— Dar în ceea ce privește marele număr de opere vocal-simfonice clasice pe care le cânti, sînt

artiști care le-au impresionat în mod cu totul deosebit în timpul lucrului pentru realizarea lor?

— Da. Constantin Silvestri. Pentru mine, el a fost omul de la care am învățat enorm. Cred că am reținut fiecare cuvînt pe care l-a spus în pregătirea celor cîteva piese mari pe care le-am studiat împreună *Requiemul* și *Missa în do minor* de Mozart, *Missa solemnis*, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, ca și ciclul lui de lieduri pe care l-am cîntat cu pian. Mă refer la concepția lui, pe care am adoptat-o, pentru că era convingătoare prin mulțimea de argumente prin care o susținea. Am învățat de la el o mulțime de lucruri interesante atît din punct de vedere tehnic cît și din punctul de vedere al exprimării unui sentiment — între altele acele „subito forte” sau „subito piano”, pe care numai el le făcea atît de extraordinar.

— Și aceste judecăți de valoare și-au păstrat valabilitatea în continuare?

— Da, pînă astăzi! Și exact cu aceeași tehnică le predau și eu elevilor mei, la cursuri. Și multe alte lucruri care erau considerate în vremea aceea drept „silvestrisme”. Dar tocmai cu trecerea timpului mi-am dat eu seama ce valoroase erau pentru muzică. De exemplu, mi-a cerut o dată, foarte calm, să întrerup un cuvînt în timpul cîntatului. Dar în teorie acest lucru este contraindicat, era împotriva regulilor pe care le-am învățat eu despre cum trebuie să cînți. Putea părea pentru cineva din sală că mi s-a întîmplat un accident de gît. Am făcut acest lucru, n-am îndrăznit să-l întreb nimic imediat, dar ulterior totuși am dat curs curiozității mele: „Maestre, de ce mi-ați cerut să întrerup cuvîntul acela?” — „Pentru că în fracțiunea de se-

cundă cît glasul ți-a tăcut, mergea ecoul în sală și continua glasul. Cînd ai reluat cuvîntul, mai obțineam un diminuendo." Nu numai că m-a convins, dar de atunci așa fac și reușesc întotdeauna să obțin efectul dorit. Altă dată, Silvestri mi-a spus: „Cînti deschis". Am cerut explicații, și el a continuat: „Ai văzut vreodată o lanternă electrică? Fascicolul de lumină pe care îl împrăștie e difuz. Dar ai posibilitatea să-l strîngi — lumina se îngustează, dar devine mai puternică. Ei, asta vreau și eu. Îngustează-mi fascicolul sonor și concentrează-l pînă capătă strălucirea care îmi convine mie". Acest lucru, pentru un cîntăreț experimentat, nu e greu de realizat. Important e ca cineva să ți-l ceară, să ai un om care să-ți spună ce să faci cu glasul. În legătură cu această tehnică îmi amintesc că Igor Markevici, un mare dirijor și el, mi-a spus la o repetiție cu *Creațiunea* de Haydn: „Aici vă rog să întrebuițați un fir de voce albă, complet puerilă, fără vibrato, impersonală". Am încercat cîteva sonorități. De una din ele dirijorul s-a arătat foarte satisfăcut. Mi-a explicat că dorea să sublinieze textul prin obținerea unei imagini sonore celeste, impersonale, diafane și, ascultînd banda care s-a înregistrat atunci, vezi că a reușit. Sigur că asemenea lucruri le face și cîntărețul din proprie inițiativă, atunci cînd se află în fața unui text corespunzător, dar se face și la cererea dirijorului. Însă, sînt foarte puțini dirijorii care știu să le ceară. Silvestri cerea aproape fiecare notă, fiecare măsură, o cerea și o impunea. El își construia în minte piesa, în întregime, înglobînd vocile în masa sonoră. Îți lăsa liberă posibilitatea de a-ți desfășura personalitatea, dar îți conducea teh-

nica vocală pentru a obține efectele pe care le dorea. O și spunea: „vocea dumată e un instrument al meu pe care eu, de fapt, concep anumite culori. Dumneata mi le dai și apoi pui de la dumneata prisosul care îți convine”. Era un mare priceput în ale acusticii, un pasionat cercetător al fizicii acusticii...

— Iată dar o altă pasiune a lui Silvestri, alături de colecțiile de artă și de filatelie, despre care vorbea cu aceeași căldură ca și despre muzică.

— Și eu găsesc că pasiunile care se adaugă vieții pline a unui artist aruncă o lumină mai departe asupra personalității lui, prin faptul că îi îmbogățesc trăirea interioară, îi largesc orizontul, îl obligă la cunoștințe suplimentare... Știu acest lucru din proprie experiență...

Intuiam că urmează o surpriză — o fațetă încă necunoscută a Emiliei Petrescu — după felul cum i s-au îmbujorat obrazii, cum i s-a încălzit glasul, cum îi străluceau ochii. Și într-adevăr...

— Da, da, sînt o pasionată colecționară și studioasă cercetătoare de cristale, de „pietroaie” cum spun cu ușoară ironie ai mei, cu care îmi umplu valizele oriunde în lume găsesc ceva interesant. Mie, această activitate îmi procură satisfacții deosebite. În afară de faptul că lumea cristalelor este o lume perfectă, uluitoare, fascinantă, ea oferă un colorit extraordinar, un joc de forme și de lumini incredibile, încît după ce am observat îndelung lumina soarelui prin lupa unui astfel de cristal, cu sclipirile lui, simt că mă cuprinde o liniște binefăcătoare și am impresia că am străbătut o lume fantastică, de basm.

— Atunci această colecție este totodată un jurnal de călătorie cu totul aparte, în care vestigii ale unei lumi mirifice se împletesc și punctează cu poezia lor stranie etape ale peregrinărilor tale artistice ?!...

— Cam așa. Încă de pe băncile școlii mineralogia mă atrăgea, pietrele mă fascinau, mă predispuneau la visare, doream să văd locurile lor de obârșie, Munții Stîncoși de pildă... Nu știam că visul mi se va realiza cu prilejul unor concerte date, după mulți ani, în Statele Unite, la Denver. Cînd le-am văzut aievea formele, în albia și pe malurile abrupte ale fluviului Colorado, a fost o revelație, nu mă puteam sătura de mulțimea pietrelor semiprețioase, foarte mult agat, ametiste cu cristale splendide, topaze cu formele cele mai curioase, unele chiar sferice, evocînd mișcări telurice vechi de milioane de ani. Am fost și la Yellowstone, imensul parc național cu gaizere de apă sulfuroasă, lăsînd în urmă lacuri cu fundul colorat de depozite de oxizi de fier, sulfuri de cupru. Cu ocazia unui festival la care am fost invitată, am vizitat la Cleveland o renumită expoziție anuală unde am admirat cele mai frumoase exponate de pirită din lume. Știți de unde proveneau ? De la noi, din România ! De prin Munții Maramureșului ! Să vă mai povestesc ceva foarte interesant ce mi s-a întîmplat la Odesa, unde mă aflam cu Marta Joja, pentru niște concerte. Am intrat într-un mic bazar, să cumpărăm cîteva fleacuri. Pe o tejghea, printre mici obiecte neînsemnate, zăresc o piatră ovală, a cărei prezență acolo m-a intrigat. Am luat-o în mînă, am pus-o în lumina lămpii electrice și privind-o în zare, prin transparență apărea a fi un agat. Nu mă înșelasem.

Era într-adevăr un agat, alb, care — așa cum scrie la carte — se găsește în mod cu totul special în minele din Minsk. Am cumpărat-o imediat, cu încă două surori care stăteau alături, la fel de orop-site. Eram fericită. Altă dată, mă aflam pe litoralul nostru, la stațiunea „2 Mai”, când se spărgeau maelurile mării în vederea amenajărilor portuare. Acolo am găsit aragonit, o piatră fluorescentă care, expusă la raze ultraviolete de 1600 angströmi capătă o culoare crem-portocaliu, extrem de rară...

— Bine, dar această pasiune cere o pregătire cu totul specială...

— Oarecum. Citesc mult — mineralogie, spectroscopie, am un tratat cu cele mai frumoase și interesante exponate din lume. Am și un catalog cu ajutorul căruia se pot face interpretări pe baza culorilor pe care le capătă cristalele privite printr-un aparat special de raze ultraviolete pe unde scurte, între 1400 și 4000 angströmi, care nu ajung pe pământ fiind absorbite de atmosferă. Privită la acest aparat, pe care îl am și eu, o piatră pe care nu dai doi bani când o vezi cât de cenușie, cât de banală este, poate să apară de un albastru neobișnuit, neverosimil, sau în alte culori pe care nu le vedem pe pământ în forma lor naturală, fenomen explicat de legile fizicii. În general toate aceste culori sînt puternice, tăioase, superbe, peste închipuire de frumoase. O incursiune în lumea feerică a formelor și culorilor cristalelor îmi folosește enorm. Înaintea unui concert, a studiului concentrat asupra unei lucrări, îmi dă o stare de echilibru și mă face să cînt mai frumos.

— Dar cât de mare e colecția ta, Emilia? Ai un catalog?

— Am cam șase sute de piese. Nu am catalog, nu vreau să fac o treabă prea științifică din această pasiune. Eu le cunosc pe toate pe dinafară, îmi sînt extrem de apropiate, sînt bună prietenă cu fiecare piatră în parte... Azi o privesc îndelung pe cea albă, mâine — un cristal roz, poimîine mîngîi un safir, sau un ametist...

ALEXANDRU RĂDULESCU

Niciodată nu l-am văzut pe Alexandru Rădulescu intrînd în scenă pentru a-și ocupa locul în orchestră sau în cvartet altfel decît surîzător, cu privirea deschisă, puțin grăbit ca omul care vine la o întîlnire cu un vechi și bun prieten: acesta era pupitrul cu note din fața sa, care însemna bucuria de a cînta și de a putea transmite și altora acea desfătare pe care numai muzica bună o poate da. Și e sigur că expresia de liniște și de siguranță, dublate de emoția interioară care se transmitea direct instrumentului, aveau un efect binefăcător atît asupra colegilor cît și a dirijorilor.

Revederile cu maestrul Rădulescu, invitat la noi acasă, invitații acceptate întotdeauna cu bonomie și promptitudine, ne-au apropiat și mai mult de dînsul. Ele au însemnat tot atîtea prilejuri de convorbiri în trei, interesante, pline de încîntare: despre studiile sale, despre începuturile ca filarmonist mai întîi în partida violinelor, despre trecerea la compartimentul violelor, despre laborioasa sa activitate ca prim titular al catedrei de violă a Conservatorului bucureștean. Și, inedite mărturii despre

George Enescu, evocate cu fină sensibilitate, re-trăite cu emoție și patos, în ritm de „taifas”.

— Maestre Rădulescu, studiile muzicale le-ați făcut la Conservatorul din București...

— ...unde am avut-o ca profesoară de vioară pe excelenta pedagogă care a fost Cecilia Nițulescu Lupu. Trebuie să o fi văzut și dumneavoastră, deoarece era nelipsită de la toate concertele marilor violoniști — cu silueta ei excesiv de subțire, trăgându-și puțin un picior de pe urma unei poliomielite, cu privirea vie și neastîmpărată. Foarte exigentă și severă, mai ales în ceea ce privea tehnica și emisiunea sunetului, ea te obliga să studiezi și viola, pentru extinderea și fortificarea degetelor, în special ale mîinii stîngi. Astfel că, oarecum pregătît, pe la începutul anilor treizeci, cînd Filarmonica a resimțit o scădere la compartimentul violă și maeștrii Georgescu și Enescu au făcut apel la mine, eu am fost de acord să trec la această grupă. Și am luat-o, cum s-ar spune, „da capo”, căci e o mare deosebire între specificul acestor două instrumente.

În timp ce vioara e robustă, rezistentă, suportă energia cu care mulți virtuozii o tratează, chiar o brutalizează cînd atacă cu arcușul, viola e un instrument care trebuie menajat: nu admite o palpare foarte energică a instrumentistului, care trebuie să fie relaxat și numai degetul să-i fie ca un ciocănel. Aici e secretul violiștilor față de violoniști, care îi ajută să nu fie doborîți de oboseala trecerii la un instrument mai mare, care solicită nu numai o alonjă mai mare dar și cîștigarea luptei pentru obținerea balansului între relaxarea muscu-

lară și articulația degetelor, — singurul în măsură a da acel sunet catifelat specific violei.

— Știu, maestre, că aceasta nu a rămas doar o mare reușită personală, ci o ridicare a întregului compartiment la un nivel care atrăgea în mod special cele mai înalte aprecieri. Dar aș dori să cunosc unele din problemele importante care au început să vă preocupe odată cu noua dumneavoastră activitate.

— A, mai întâi decalajul! Observînd cu atenție acest neplăcut fenomen, de a nu fi împreună cu restul orchestrei, constatasem că el nu apărea la instrumentele grele, ca zugtrombonul cu eclise sau contrabasul, ci... la violă! Am discutat chestiunea și cu mulți dirijori, și cu colegi, și pînă la urmă am ajuns la această explicație: majoritatea violiștilor provenind de la vioară întâmpinau dificultăți în cititul notelor pentru violă, care se scriu în altă cheie... Deci ei nu mai vorbeau în limba lor maternă, ci „traduceau”. Întîrzierea chiar de o fracțiune de secundă, deranja. De aceea m-am gîndit să alcătuiesc o metodă pentru violă, pe baza căreia să se învețe instrumentul direct, fără a mai trece prin studiul viorii.

— Spuneți odată că două au fost motivele principale care v-au îndemnat să scriți acest studiu. Primul este foarte clar, dar care este cel de al doilea?

— E un lucru și mai delicat și am să vi-l ilustrez cu o povestioară. Prin 1939 ne-a vizitat Filarmonica din Viena, pentru o serie de concerte. S-au făcut și reuniuni între orchestranți, plimbări, excursii. Cel mai mult s-a atașat de mine primul violoncelist al orchestrei. Omul era foarte simpa-

tic și prietenos, dar eu țineam să-l cunosc și pe omologul meu, pe primul violist. Însă noul meu prieten mi-a răspuns: „A, nu... va fi foarte greu... Nu veți reuși! Este foarte posac.” — „De ce!” — „E mereu nemulțumit deoarece a trecut la violă de la vioară, se consideră de aceea oarecum un ratat, crede că s-a făcut această schimbare doar pentru că nu se realizase ca violonist!” Vezi dumneata? Deci omul suferea, făcea complexe de inferioritate, deși era un mare artist, un om realizat. Așa că, m-am mai gândit eu, începînd direct cu studiul violei, viitorul instrumentist va fi degajat, se va simți liber. Cu meloda mea, considerată ca o lucrare cu adevărat științifică, am reușit să scot generații de violiști, unii sînt astăzi la rîndul lor profesori, mîndri de profesiunea lor, oameni fericiți, eliberați de suferința inferiorității! Și cu aceasta a dispărut și decalajul din orchestră provocat de viole! Astăzi, școala românească se poate mîndri cu elemente foarte dotate și serioase. Din cauza literaturii cam reduse, mai ales din trecut, ei se manifestă mai puțin ca soliști și mai mult în formații de cameră sau în cele simfonice.

— Cum se explică totuși volumul redus al repertoriului?

— O încercare de explicație ar fi și faptul că, în Europa continentală, un efect negativ l-a adus scoaterea din circuit a acestui instrument, chiar și din orchestre, în timpul Revoluției Franceze, fiind considerat un instrument al aristocrației. La mare nevoie erau trecuți la violă violoniștii cei mai slabi. Numai în Anglia găsim o tradiție neîntreruptă, de unde rezultă și faptul că acolo s-a scris cel mai mult pentru acest instrument și că ea a dat și cei

mai buni violiști. Repertoriul contemporan de violă este mai bogat. Acum se scrie peste tot, și numeroși sînt și compozitorii români care dedică lucrări acestui instrument, în pas cu curențele moderne din lumea întreagă. Probabil că ele se vor înțelege mai bine cu trecerea anilor. Ați băgat de seamă că, în general, muzica din totdeauna și-a devansat puțin timpul...

— Care este punctul dumneavoastră de vedere cu privire la menținerea, profesional vorbind, a unui artist? Este necesar sau nu un exercițiu permanent, zilnic, de lungă durată?

— Poate pentru pianiști, care au instrumentul gata acordat, lucrul să fie în parte rezolvat, în ceea ce privește intonația. Pe cînd orice instrumentist de coarde trebuie să fie și acordor în același timp. Tot timpul. Nu e problemă a degetelor — ele merg, dar nu merg unde trebuie. Nu scot sunetele curate, ceea ce înseamnă că nu au vibrațiile necesare; pentru menținerea intonației e nevoie de un studiu zilnic de șase pînă la opt ore. Cu cît mai mult studiezi, cu atît sunetul îți devine mai strălucitor, mai precis. Intonația, emisiunea sonoră, devine acum mai evident o problemă științifică de tehnică, cu ocazia imprimărilor; ele scot în evidență mai accentuat, respingîndu-le, sunetele neclare, ca o imagine într-un obiectiv căruia nu-i găsești focarul. Abia acum a început o grijă cu totul specială pentru intonație și precizie în respectarea textului. Și tot prin imprimări se poate cerceta și chestiunea foarte elastică a interpretării, a personalității atît de diferite a artiștilor.

— Vă propun să vorbim puțin despre două lucrări din repertoriul de violă, nelipsite din progra-

mele dumneavoastră de recital, și pe care le consider excepțional de frumoase. Întîi despre *Piesa de concert pentru violă și pian* de Enescu, scrisă prin 1906, pe care o aveți imprimată, cu Enescu la pian...

— ...și cu Lipatti la întors paginile maestrului...

— Ce minunate clipe trebuie să fi petrecut toți trei! După cum mi-ați mai spus, ea figurează și astăzi în programa Conservatorului din Paris și e impusă celor care iau parte la concursuri pentru marile premii.

— Așa e. Dar cred că nu v-am relatat povestea ei, așa cum mi-a spus-o Enescu: „Mă aflu la Paris, bolnav de scarlatină. În timpul carantinei, izolat cum eram, am compus această lucrare. Cînd în sfîrșit am putut ieși, am luat manuscrisul și, urcîndu-mă într-o trăsură, m-am dus la editorul meu. După un schimb de cuvinte banale și explicația vizitei mele, făcînd gestul de a-i da manuscrisul, nu l-am găsit. Îl uitasem în trăsură. Am dat din umeri și m-am întors acasă. În două zile, lucrul nu a fost ușor, am refăcut manuscrisul în întregime, așa cum fusese compus, și l-am dus editorului.” După una din primele repetiții, făcute în vederea imprimării, pe care eu i-o propusesem îndrăznind să-i cer colaborarea la pian, propunere pe care văzusem că o acceptă cu plăcere, Enescu a rămas dus pe gînduri. Eu m-am emoționat: oare nu-i plăcuse cum o interpretasem, nu-i pătrunsesem sensul? Cu puțin înainte el se arătase plăcut impresionat de seriozitatea cu care mă pregătisem, văzînd că descoperisem o mică greșeală de tipar pe care tocmai intenționa să mi-o semnaleză. Atunci?! Dar era cu totul altceva. Enescu mi-a spus:

„Ce nedrept am fost eu cu piesa asta a mea! Oare de ce n-am mai cîntat-o?! De acum încolo, domnule Rădulescu, o vom cînta mereu, de cîte ori vom avea ocazia!” Și așa a fost.

— Cred că bănuieți că a doua piesă la care mă refer este minunata sonată a lui Schubert, cunoscută sub numele de *Arpeggione*, care se cîntă atît de rar...

— *Arpeggione* este de fapt numele unui instrument de tipul violoncelului, cu șase corzi. Îl construise un austriac, prieten cu Schubert, care a compus piesa special pentru el. Însă instrumentul a avut viață scurtă, dispărînd odată cu constructorul lui. Dar sonata a rămas. Este infernal de grea. Eu am auzit-o pentru prima oară cîntată de violoncelistul Gregor Piatigorsky, în transcripție personală aici la București. M-am decis să o învăț. Cassadò a transcris-o și el, după concepția lui. Eu însă o cînt în versiunea lui Piatigorsky, pe care o găsesc mai aproape de original. E teribil de dificilă. Cu intermitențe, mi-au trebuit șaisprezece ani de zile ca să rezolv partea finală — partea de arcuș, deși aveam o tehnică de arcuș perfectă — pentru a respecta indicațiile lui Schubert întocmai. Și nu m-am mirat cînd mi s-a spus din public că am lucrat cu arcușul de parcă aș fi fost un spadassin în plină efervescentă. Și așa și trebuie. Asemenea lucruri nu se pot pregăti în cîteva luni. Nu reușesc.

— Aici aș adăuga și eu o completare, maestre Rădulescu. Cînd l-ați auzit pe Piatigorsky cu *Arpeggione*, prin 1936, știți că era în plină glorie, că avea deja o carieră formidabilă în urma lui. Dar sonata o cînta pentru prima oară în public și era teribil de emoționat. Locuia la noi, așa că am tra-

versat împreună cu el toate chinurile cumplite ale griji și nervozității care l-au însoțit pînă în pragul podiumului, suplimentînd tracul lui obișnuit.

— Nici nu se poate altfel. Eu consider tracul un element pozitiv. Nu te poți aprinde acasă cum te aprinzi în fața publicului. El îți mai dă unul sau două grade în plus, și e tocmai ce-ți trebuie. Tracul este hărăzit numai ființelor superioare. L-am văzut pe Șaliapin cînd a cîntat aici, la Operă, prin 1929, dîrdîind din tot corpul și cu transpirația curgîndu-i șiroaie înainte de a intra în scenă; l-am văzut pe Perlea, cu gura uscată, respirînd greu; l-am văzut pe Casals, rugînd să i se facă loc să se întindă pe o canapea înainte de a trece pe podium; cîntînd cu Enescu în cvartet, îl simțeam cu trac, încordat la culme, primele zece minute. Și tot timpul mă gîndeam: numai de nu mi l-ar transmite și mie, Enescu are de unde pierde, dar eu ce mă fac? Emoționat sînt, dacă mai am și trac — că la trac poți pierde pentru moment pînă la cincizeci la sută — atunci cu ce mai rămîn?

— Pe George Enescu l-ați întîlnit pentru prima oară cînd ați intrat în orchestră?

— Nu... cu mult înainte: în toamna lui 1916, la București, în timpul războiului. Eram încă elev și cercetaș. Cîțiva dintre noi fusesem atașați pe lîngă un spital militar temporar, instalat în localul fostului liceu Sf. Gheorghe din Calea Victoriei, aproape de Capul Podului — Piața Victoriei de astăzi. Spitalul gema de răniți, iar medicii, secondăți de o mînă de infirmiere, se istoveau într-o muncă aproape neînteruptă. Din cînd în cînd se organizau în spital mici reuniuni artistice, la care își dădeau concursul actori, cîntăreți și instrumentiști.

La un astfel de spectacol a fost anunțată și participarea lui Enescu. Într-una din sălile mai mari ale spitalului paturile au fost înghesuite lângă pereți și în spațiul rămas liber la mijloc au fost puse o pianină și un scaun. Afară de răniții imobilizați în paturi se mai afla o mare mulțime de bolnavi, personalul medical și noi, cercetașii, care pe unde prinsese un locușor să se așeze, iar restul în picioare. Totul era gata, lipseau doar artiștii. Cum încă de pe atunci muzica devenise pentru mine o preocupare majoră, eram nerăbdător de a-l vedea cât mai curînd pe Enescu, pe care imaginația mea de copil îl plasase la loc de legendă; și m-am strecurat la ușa de intrare unde erau așteptați să vină muzicienii. La ora fixată a apărut însă numai Enescu, a cărui punctualitate avea să devină pentru mine, din acel moment și pentru totdeauna, obiectul unei profunde admirații. Modest, liniștit, cu vioara în mînă, Enescu a fost poftit să ia loc pe un scaun în sală, pînă la sosirea celorlalți artiști care urmau să-și dea concursul. Mi-e greu să exprim în cuvinte emoția pe care ne-a produs-o apariția sa. În floarea vîrstei — împlinise nu de mult treizeci și cinci de ani, Enescu avea o înfățișare impunătoare, la care contribuiau deopotrivă figura sa deschisă și statura bine proporționată care, în ciuda tendinței sale de a ține capul și umerii ușor înclinați înainte, lăsa impresia de vigoare, de vitalitate naturală. Mai era încă ceva care-ți reținea în mod deosebit atenția: o expresie a privirii, ațintită parcă spre depărtări tainice, lăsînd să se întrevadă, sub o aparență liniștită, o lume clocotitoare de pasiuni, ținută sub forța unei inflexibile stăpîniri de sine. Deși trecuse citva timp de la ora anunțată pentru

începerea concertului, nu venise nici măcar pianistul care trebuia să-l acompanieze. Situația era destul de neplăcută. La un moment dat, fără nici o ezitare, Enescu s-a așezat pe scaunul din fața pianinei. Pregătiți să-l asculte cîntînd la vioară, cei de față au rămas uimiți și cam nedumeriți. Pentru majoritatea dintre ei, cum erau cei care fuseseră nevoiți să-și părăsească ogoarele pentru a lupta pe front, vioara era un instrument familiar, ale cărui strune le vorbeau un limbaj apropiat, ce le mergea direct la inimă. Dar pianul?! Ce-ar fi putut Enescu să le cînte pe un instrument cu care făceau poate pentru prima oară cunoștință, care să-i destindă și să-i aline? Și, deodată, pe un acompaniament discret, tremolat, maestrul a început să fluiera o doină și vraja mîngîierii s-a răspîndit asupra tuturor, ca un balsam adus de mîinile prietene și pricepute ale unui om care simțea la fel cu cei pe care îi desfăta. Fluieratul lui Enescu era delicat și vibrant, simplu și curgător, purtînd în el un clocot indescritibil de emoție, de artă în expresie, aducător de înseninare pe fețele tuturor celor ce-l ascultau. Acest mare suflet, ce părea ferecat într-o lume lăuntrică de idealuri și visări, de fapt nu se îndepărta niciodată de realitatea înconjurătoare și plămădea mereu, prin înfăptuiri, ceea ce artistul întrezărea. Excepționala lui putere de muncă, spiritul de inițiativă de care da dovadă în orice împrejurare, precizia în hotărîri și tenacitatea în înfăptuirea acestora erau bine cunoscute.

— Cred că, subliniind aceste trăsături, vă duceți cu gîndul și la reîntîlnirea cu marele artist, despre care nu se prea cunosc amănunte, prin 1921, cu prilejul inaugurării stagiunii primei noastre

Opere de Stat, în a cărei orchestră activați, aici la București.

— Da, da... Fiind solicitat să dirijeze acest prim spectacol, era vorba de *Lohengrin* de Wagner, Enescu a acceptat cu un avînt firesc. Dar, chiar de la prima repetiție, entuziasmul lui se prefăcu în minie. N-ar fi bănuît niciodată atîta lipsă de pregătire, artistică și organizatorică. Toate fură pentru el ca o lovitură de bici. Să remedieze lipsurile? Aceasta cerea timp, pe care el nu-l avea — îl chemau concerte fixate cu mult înainte, în alte țări. De aceea, în fireasca-i revoltă de om și de artist, anunță că nu va mai dirija.

Situația era pe cît de delicată, pe atît de dramatică. Se făcuse atîta vîlvă în jurul acelei inaugurări solemne, ca și în jurul participării lui Enescu și totul se prăbușea acum în rușine și ridicol. În dezorientarea generală, cîțiva membri mai în vîrstă din orchestră îl rugară pe maestru să revină asupra hotărîrii sale, făgăduind că toată lumea își va da întreaga osteneală pentru ca spectacolul să se desfășoare în condițiile cele mai bune, după dorința și sub conducerea sa. Enescu a cedat și, fără înțirziere, a pornit la realizare. A doua zi a împărțit orchestra pe grupe, îndrumîndu-le și dirijîndu-le de la opt dimineața pînă la miezul nopții, într-un tempo istovitor. La fel a procedat cu corul și cu soliștii. Nu-și dădea răgaz nici pentru masă, ci mesteca doar cîteva mere în fugă, la prînz.

Și rezultatul acestei munci titanice nu se lăsă așteptat. În cîteva zile pregătirea ansamblului s-a terminat și premiera a înregistrat un adevărat triumf.

— Maestre Rădulescu, ați vrea să ne povestiți mai pe larg despre îndelungata dumneavoastră colaborare cu George Enescu în perioada cînd ați făcut parte din cvartetul inițiat chiar de el?

— Cu plăcere. Ea a început în 1941 și a durat cam cinci ani. În tot acest timp am avut prilejul să stau mult de vorbă cu maestrul, să-i ascult explicațiile în probleme de artă, să-i observ reacțiile față de felurite întîmplări, să adun mărturii ale sale, cu certitudinea că trec prin momente unice în viața mea. Era extrem de delicat cu colaboratorii săi, lipsit de pedanterie, de trufie, evitînd orice atitudine care i-ar fi dat un aer de superioritate, emanînd o discretă siguranță totuși.

Enescu vorbea puțin, dar cuvintele lui purtau rodul bogat al unei vaste experiențe și al unei gîndiri profunde. În schimb era expresiv în gesturi și privire și, de multe ori își întregea o idee muzicală, spre a o aduce cît mai aproape de textul original, cu bogata sa gamă de imitații sonore pe care le realiza din gură cu o extraordinară abilitate, sau cu o plasticitate plină de sensibilitate. De exemplu, dirija odată o simfonie de Mozart; pentru a da a înțelege felul cum trebuia interpretat un andante de suave înfiorări, ne-a spus: „Aici trebuie cîntat ca și cum ar fi un oftat de păsărică...”

Dar să revenim la cvartet... În toamna anului 1941, Ionel Perlea, care era directorul Operei, ne-a comunicat dorința lui Enescu de a alcătui un cvartet, cu Constantin Bobescu la vioara a doua, cu Theodor Lupu la violoncel și cu mine la violă. Ne-am întîlnit la el acasă. Cînd l-am revăzut, era un alt Enescu: gîrbovit din cauza bolii, dar și de apăsarea, pe care o suporta greu și îndurerat, a

vremurilor aprige, cu înverșunări singeroase aducătoare de noi nenorociri și dezastre. Cum ne-a văzut, Enescu ne-a spus că ne cunoaște bine și că speră că vom fi de acord cu ceea ce dorea el să realizeze: să încerce ca, prin înălțările artei, să aducă o vibrație de omenie și de bunătate și totodată, să răspîndească cît mai mult gustul pentru cvartet, gen muzical cu mai puțină audiență la marele public, și pentru care au compus muzică atîtea nume glorioase. Dorea să ne începem activitatea prin prezentarea ciclului de cvartete de Beethoven.

— Și cînd ați început?

— În primele zile ale lui ianuarie 1942 am fost invitați să începem repetițiile, acasă la Enescu, care locuia pe actuala stradă a Cosmonauților, la numărul 7. La sosire, am fost surprinși să întîlnim, chiar în holul de la intrare, un mare număr de rude întru ale artei — compozitori, muzicologi, interpreți... Ba mai era și un mănunchi de oameni de litere, oameni de știință, prieteni ai casei... „Nu cumva era vorba să fim supuși unui examen?!” Eram intrigați. Sosisem cu cîteva minute înainte de ora fixată și mai că ne venea să plecăm.

În clipa aceea apar Enescu și soția lui, care ne invită sus, în salonul destinat repetițiilor. Primirea părea cam solemnă, dar traducea intenția maestrului de a da un oarecare fast inaugurării noii noastre activități. Încăperea în care am fost poftiți era mare, cu mobilă în diferite stiluri, multe lămpi pe măsute răspîndite peste tot, divane, fotolii, perne, taburete, bineînțeles un pian. Domnea o atmosferă caldă, de interior confortabil și de cuib de artă.

Cum era și firesc, doamna Enescu a făcut onorurile de gazdă.

Ne-am instalat într-o nișă, în prezența persoanelor pe care le văzusem la sosire. Enescu a început să vorbească. După câteva observații despre caracteristica și valoarea cvartetelor, a adăugat că tot ce va explica pe parcurs este strâns legat de tradiția transmisă de la Beethoven prin profesorul său din Viena, J. Hellmesberger-junior, al cărui bunic, violonist și dînsul, cîntase cu Beethoven. „Începem cu cvartetele grele, a spus apoi Enescu. Dacă vom cucerii fortărețele mari, cele mici vor cădea de la sine.” Și am început cu cvartetul nr. 7 opus 59.

Repetițiile erau pasionante. Fără a se risipi în prea multe lămuriri, Enescu avea obiceiul de a reveni mereu asupra unei bucăți, astfel că repetițiile durau foarte mult. Posesor al unei uimitoare tehnici a arcușului, schimba la fiecare revenire felul de execuție, păstrînd însă, în desfășurarea bucății, linia amplă a stilului. Scopul acestor repetări era ca fiecare să ajungă să descopere singur intenția lui Beethoven, să învețe să aleagă ceea ce era mai firesc și mai desăvîrșit în acea gamă de variații. Învățătura cea mare era ca fiecare să se convingă de importanța contribuției lui, a rolului său în cvartet, și să-și găsească mai ușor locul în ansamblu. Enescu nu-și impunea personalitatea, spre a ne-o înăbuși pe a noastră, ci ne dădea impresia unei colaborări colegiale, pe plan de egalitate, ceea ce ne îndemna și mai mult să căutăm să ne apropiem de desăvîrșire. Contopirea totală care ne-a legat din prima zi s-a păstrat de-a lungul întîlnirilor care au urmat. Repetînd în aceeași încăpere, eram despăr-

țiți și totuși unul. Fiecare cu instrumentul lui; repetam în poziții ce ne izolau pe unul de celălalt. La fereastră Enescu, într-un colț Lupu, în altul Bobescu, iar eu în fața pianului. Adîncit fiecare în partitura lui, nu ne vedeam. Și totuși, eram la un desăvîrșit unison. Chiar cu capetele întoarse, chiar izolați, ritmul, cadența, vibrația interioară, erau aceleași. Identificarea era atît de mare încît, fără a-l privi pe Enescu, încetam în aceeași clipă, la anumite pauze, ca și cum sufletul maestrului, pătrunzînd în noi, ar fi dat fiecăruia o supraomenească intuiție a momentului și cadenței muzicale.

— Repetițiile se făceau întotdeauna cu public?

— Da, și chiar în prezența unei asistențe alcătuite din oameni care nu erau muzicanți.

— De ce?

— Era o metodă foarte bună ca să căpătăm o cît mai mare stăpînire în vederea concertului și pentru ca tot ce e sec în desfășurarea unor repetiții să fie înviorat la căldura unui colectiv cît mai larg. Din pricina aceasta maestrul punea un deosebit accent pe expresivitate, pe interpretare, urmînd ca problemele de ordin tehnic să fie rezolvate în mod individual, în afara repetițiilor de ansamblu.

— Și aceasta cînd se întîmpla?

— Uite, de pildă: la începerea repetițiilor, timp de două săptămîni, ne-a chemat cu o oră mai devreme, pentru a face exerciții de vibrato, care aveau să ne folosească la interpretarea cvartetelor, aducînd în ele o gamă uimitor de variată, ce mergea de la melancolie la calmul desăvîrșit, puțînd să atingă totodată impetuozitatea pasiunii. Datorită acestui vibrato avea el o paletă pe cît de

bogată pe alît de sugestivă. Iar ca un fel de gimnastică zilnică, înaintea fiecărei repetiții cîntam *Marea Fugă*.

Munca nu a fost ușoară. Într-adevăr, cvartetele beethoveniene, concentrate, luminoase, lipsite de efectele ușoare ale unor mari sonorități orchestrale, ce acoperă uneori golurile inspirației, alcătuiesc o înaltă încercare, ceea ce explică și greutatea cu care publicul izbutea să le simtă și să le pătrundă. Datorită lipsei de sonorități care să impresioneze, ele cer multă înțelegere și multă pregătire, chiar din partea unui auditoriu educat!

— L-am auzit de cîteva ori pe maestrul Enescu vorbind de respectul pe care interpretul îl datorează nu numai textului muzical, dar și atmosferei și tehnicii instrumentului din epoca în care a fost scris, tradiției...

— Foarte delicată problemă. Cum se întîmplă în orice domeniu, cu timpul interveniseră inovații în anumite genuri de execuție, pentru anumite piese sau fragmente muzicale. Pe cînd în interpretarea unui spiccato beethovenian școala nouă aducea o rapiditate și un ritm săltăreț necunoscut altădată, Enescu îl cînta astfel cum se executa el pe vremurile acelea îndepărtate: lin, fără precipitări, fără încleștări. Ne spunea că un asemenea spiccato nu se poate realiza decît cu un joc al degetelor pe arcuș, joc al cărui părinte este Casals. „La instrumentele cu arcuș, învățătorul nostru al tuturor este Casals” — asta era părerea lui Enescu. El considera că respectul pentru tradiție rămîne în muzică cea mai bună cale pentru o realizare reușită.

— Cu ocazia acestor repetiții ați avut, probabil, o mărturie în plus a excepționalei sale puteri de muncă...

— ...mai mult decît atît. Ni s-a dezvăluit în toată măreția sa și marea dragoste cu care studia. Nu era mulțumit decît atunci cînd realiza, cu maximum de frumusețe, ceea ce își propusese. După 5—6 ore de repetiție, spunea cu un aer satisfăcut: „Astăzi ne-am cîștigat dreptul la masă!”

— Dar dumneavoastră?

— Încercam să-i urmez exemplul. Uneori, după repetiție, mai rămîneau puțin cu maestrul, la o mică relaxare. Într-o asemenea împrejurare mi-a vorbit el despre o mare tristețe pe care o are în legătură cu Rapsodia I. Îți amintește începutul, nu?

— Dar cine nu? atît de cunoscuta melodie *Am un leu...*

— ...Ei vezi?! Tocmai despre asta e vorba. De ce? Enescu mi-a spus: „Cînd am scris Rapsodia I, pe mine mă urmărea o melodie de pe cînd eram mititel și o auzeam cîntată de copii, cînd treceam prin dreptul școlii: «Am o patrie iubită, ta-rara, rari-rara; România e numită, ta-rara, rari-rara...» Eu la textul acesta mă gîndeam cînd am compus Rapsodia. Nu știam de varianta «Am un leu și vreau să-l beau». Și cine l-a cunoscut bine pe Enescu, cît era el de pur, își dă bine seama că într-adevăr, nici cu gîndul nu s-ar fi dus la varianta de care nici nu auzise. De fapt, astăzi, tot cu textul cunoscut de Enescu se cîntă melodia în școlile noastre...

— Și a venit și clipa primului concert public...

— A venit ; și noi eram înfrigurați, pătrunși de răspunderea pe care o aveam cîntînd alături de Enescu. Maestrul a simțit imediat cam ce se petrecea cu noi și, pentru a risipi de la primele clipe intimidarea, ne-a apropiat tainic de el prin privirea adîncă și magnetică ce transmitea fiorul lăuntric, electrizînd pe cei ce-l înconjurau, prin atitudine, integrîndu-ne în atmosfera lui sufletească și artistică. Astfel, de la primele trăsături de arcuș am simțit cu toții o aprinsă și totală contopire. Un singur suflet în mai multe mîini.

Prezentarea ciclului nu se făcea în ordinea numerică a lucrărilor. Sensibilitatea și intuiția sa îl făceau să prefere, de pildă, să încheie ciclul cu cvartetul numărul nouă, în do major, mai mult din considerații de ordin psihologic. În ce sens ? Avînd în vedere caracterul mai puțin accesibil al muzicii de cvartet, el socotea că, datorită sonorității ample a lui do major din acest cvartet, care „sună plin și satisface urechea”, publicul avea să rămînă cu o impresie finală de mare bogăție de armonii, cu o senzație caldă de înseninare și de destindere, atît de necesare mai ales în acea perioadă.

Ne-am bucurat de mare succes. La încheierea ciclului, publicul a ovaționat în picioare, îndelung, ceea ce a constituit un omagiu, cald și sincer, adus lui Enescu, și o generoasă răsplată pentru munca noastră.

În toamna aceluiași an am reluat repetițiile, cîntînd cvartete, cvintete și sextete de diverși compozitori, printre care și ale lui Ionel Perlea și Mihail Jora.

Ziua de tristă memorie a bombardamentului din 4 aprilie 1944 a adus o întrerupere a activității noastre. Dar după 23 August, cînd muzica în țara noastră a luat un avînt nemaicunoscut, Enescu a participat în prima linie, cu toate forțele sale, la realizarea deplină a țelurilor pentru care luptaseră înaintașii săi întru ale muzicii — acela ca Filarmonica să devină un bun al întregului popor. Chiar din luna octombrie am reluat seria concertelor de muzică de cameră...

— La sala Dalles...

— Da, da ! Iar la începutul lui 1945 am revenit la repetițiile pentru ciclul Beethoven, care s-a ținut tot la Dalles și în aceeași formație !

Astfel că, la prima întîlnire de după război dintre maestrul Enescu și Yehudi Menuhin, care s-a petrecut aici la București, și la întrebarea acestuia „Ce făcuse dragul său profesor în anii crînceni de război ?”, Enescu a răspuns : „Am cîntat cvarletele de Beethoven”.

Nici nu ne-am dat seama cînd se strecurase în cameră înlunericul serii. Ultima noastră convorbire se terminase, dar cele două întorsături de buton — închiderea magnetofonului și aprinderea luminii — nu au reușit să risipească melancolia care ne prinsese.

Am mulțumit musafirului nostru pentru minunatele ore ce ni le prilejuise și am plecat împreună cu dînsul să-l conducem puțin în drumul său spre casă. Dar nici zgomotul străzii nu ne-a ajutat să ne regăsim. Mergeam tăcuți, fiecare cu gîndurile și

imaginile pe care atît de interesantele mărturisiri și evocări i le trezise mai pregnant în minte.

După ce ne-am întors acasă, ca împinși de același resort, căci ne dădeam seama că somnul ne va ocoli, am decis să transcriem imediat banda de magnetofon. Și abia cu ivirea zorilor și cu derularea ultimului segment de bandă, am revenit cu totul la realitate...

GEORGE ENESCU

Evocarea a cincizeci de ani de viață muzicală contemporană era firesc să fie punctată de interferențe cu numele lui George Enescu, a cărui personalitate plutește asupra lor ca o aură de sensibilitate artistică și umană.

Iată-l pe copilul în vîrstă de opt ani, elev al Conservatorului din Viena, în amintirea mult mai vîrstnicului său „coleg” de origine română Arnold Rosé, uimit de precocitatea talentului său și cu care era încîntat să vorbească în dulcele grai moldovenesc; violonist care, cu ani mai tîrziu, se va desfăta avîndu-l ca partener de muzică de cameră, așa cum povestesc și Thibaud și Kreisler, Casals și Alexandru Rădulescu. Sau, cum îl revede în gînd Aurelia Cionca, un tînăr voinic de șaptesprezece ani, dirijînd la Ateneu una din compozițiile sale, cu gesturi precise și multă siguranță. Sau pe dascălul înnăscut, exigent și delicat, sprijinitorul tinerilor talentați, pe omul ale cărui dragoste și cinste pentru artă și pentru semenii săi l-au urmărit ca o umbră toată viața, retrăind în întîmplări mici, dar semnificative, evocate cu emoție de Ștefan Gheor-

ghiu și Mihai Constantinescu, de Valentin Gheorghiu și Alexandru Theodorescu. Alexandru Rădulescu ne descrie un Enescu în floarea vîrstei, muncind cu pasiune, salvînd unele situații dificile, dar și pe cel care, împovărat deja de boala grea ce avea să-l răpună, și impresionat de zguduirile celui de al doilea război mondial, se sprijinea pe muzică, punînd temelia acelei oaze de senin care, în 1941, a însemnat pregătirea concertelor cu cvartetele de Beethoven; pe cel făcîndu-i confidențe cu privire la unele compoziții ale sale, povestind amănunte mai puțin cunoscute din viața sa de toate zilele.

Multidimensionalitatea lui George Enescu nu poate intra nici în cele mai meșteșugite cuvinte: de aceea — privită din unghiuri cu acuitate sporită — am alăturat trăirilor personale și comoara de amintiri ale multor artiști prinși în această carte, spre a da un plus de relief și o luminozitate cît mai reală schiței de portret a Maestrului.

INDEX DE NUME

A

ACKERMANN, Otto — 199,
201, 202, 203, 204.
ADAMACHE, Gheorghe —
266.
ALBENIZ, Isaac — 40.
ALBERT, Eugène d' — 67.
ALECSANDRESCU, Dimi-
trie — 211.
ALESSANDRESCU, Alfred —
17, 19, 21, 74, 91, 104,
108, 110, 115, 116, 122,
126, 129, 133, 187, 231,
232, 254, 266, 282, 310.
ALEXANDRESCU, Aurel —
110, 310, 327.
ANDAY, Rosette — 151,
153, 167.
ANDRICU, Mihail — 104,
108, 275.
ANGHEL, Gheorghe — 261.

ANSERMET, Ernest — 205,
206.

APOSTOLIDE, Apostol —
63, 64, 250, 259.

ARRAU, Claudio — 65—72,
250, 251.

ARTEMIE, Liviu — 268.

ATHANASIU, Jean — 152,
279.

AUBIN, Tony — 109, 120,
122.

AUER, Leopold — 85.

B

BACKHAUS, Wilhelm —
20, 67, 147, 199, 255.

BALSAM, Arthur — 55.

BANDROWSKA, Ewa — 37,
78—79, 238.

BARBIROLI, John — 56.

BARRAUD, Henry — 122.

BARSOVA, Valeria — 107.
 BARTÓK, Bela — 42, 70,
 71, 116.
 BASARAB, Mircea — 44,
 275.
 BASSERMANN, Alfred —
 158.
 BEATLES, the — 45.
 BENATZKY, Ralph — 146.
 BENEDETTI-MICHELANGE-
 LI, Arturo — 257, 301,
 302.
 BENTOIU, Pascal — 330.
 BERG, Alban — 22, 200.
 BERGER, Wilhelm — 272.
 BERGNER, Elisabeth — 158.
 BERNSTEIN, Leonard — 221.
 BEU, Octavian — 70.
 BÎRSAN, Mircea — 109.
 BLECH, Leo — 20.
 BOBESCU, Constantin —
 348, 351.
 BOBESCU, Lola — 120, 121,
 123, 124, 132.
 BÖHM, Karl — 155.
 BOKOR, Margit — 153.
 BOSCH, Ieronimus — 315,
 316.
 BOTEZ, D. Dumitru — 111,
 310.
 BOTEZ, Ion — 266.
 BRAHMS, Johannes — 172.
 BRĂILOIU, Constantin —
 54.

BRAILOWSKY, Alexander
 — 95—97, 127, 282.
 BRĂNIȘTEANU, Beno — 11.
 BRĂTIANU, Ionel — 7.
 BRAUNER, Harry — 110.
 BREAZUL, Georgeta — 271.
 BRECHT, Bertolt — 157.
 BREDICEANU, Tiberiu —
 104.
 BRÂNCUȘI, Constantin —
 225.
 BROȘTEANU, Nicolae —
 111.
 BRUCHOLLERIE, Monique
 de la — 121, 132.
 BUGEANU, Constantin —
 109, 326.
 BUSCH, Adolf — 20, 84,
 206.
 BUSCH, Fritz — 206, 254.

C

CALBOREANU, G. — 54.
 CALLAS, Maria — 121.
 CANIGLIA, Maria — 29, 30,
 75—76.
 CANTACUZINO, Ion — 267.
 CAPOBLANCO, Tito — 219.
 CARTIȘ, Theodor — 249.
 CARUSO, Enrico — 7, 83,
 84, 85.

CASALS, Pablo — 5, 17, 52,
55, 58—64, 93, 121, 131,
132, 236, 250, 344, 352,
357.

CASSADÒ, Gaspar — 88,
93, 343.

CASTALDI, Alfonso — 69.

CAZABAN, Al. — 54.

CERNEI, Elena — 310.

CERVANTES, Miguel de —
316.

CHAGALL, Marc — 221.

CHARELL, Erich — 159.

CHIRIAC, Mircea — 111.

CILLARIO, Felice Carlo —
108.

CIOCULESCU, Radu — 54,
108, 253.

CIOCULESCU, Șerban —
54.

CIOLAN, Antonin — 109.

CIOMAC, Emanoil — 19,
54, 119, 129, 130, 187,
253, 282.

CIONCA, Aurelia — 9, 66
—71, 357.

CIORTEA, Tudor — 330.

CLEMENT, Franz — 52.

CLOËZ, Gustave — 73.

COCORĂSCU, Madeleine
— 9, 101.

COMARNESCU, Petre —
253.

CONSTANTINESCU, Mihai

— 318—324, 358.

CORTOT, Alfred — 9, 121,
130, 131, 132, 236.

COTESCU, Panait — 278.

D

DAGOVER, Lil — 158.

DAJOS, Bela — 159.

DALI, Salvador — 316.

DAMASCHIN, Virgil — 111.

DARCLÉE, Hariclea — 76.

DARVAS, Lilly — 158.

DEBUSSY, Claude — 135.

DELIBES, Léo — 23, 24.

DEMETRIAD, Alexandru —
271.

DENTZLER, Robert — 205.

DIETRICH, Marlene — 186.

DINICU, Grigoraș — 30, 31,
60, 62, 63, 91.

DOLUHANOVA, Zara —
106.

DOMINGO, Placido — 222.

DOUCET, Clément — 159.

DOWNES, Olin — 25.

DRESSLER, Franz Xaver —
272, 309.

DUMITRESCU, Ilinca — 271

DVOŘAK, Antonin — 172.

E

EFTIMIU, Victor — 7, 54,

104.
 ELENESCU, Emanuel — 111,
 112, 242.
 ELMAN, Mischa — 83—86.
 ENACOVICI, G. — 297, 304.
 ENESCU, George — 16—20,
 53, 59, 60, 61, 67, 84,
 109, 111, 112, 113, 114,
 117, 118, 119, 127, 131,
 132, 133, 134, 170, 171,
 259, 274, 275, 297, 298,
 319, 320, 321, 338—355,
 357.
 ERBICEANU, Constanța —
 297, 300.
 ESARCU, Constantin — 261.

F

FALL, Leo — 8.
 FALL, Fritz — 96.
 FALLA, Manuel de — 40.
 FASSBAENDER, Domgraf
 Willy — 153.
 FELDMAN, Ludovic — 118,
 267, 273, 274, 275.
 FEUERMANN, Emanuel —
 93—94, 184.
 FILIONESCU, Ion — 55, 94,
 126.
 FILIP, Vasile — 304, 321.
 FISCHER, Edwin — 67, 255.
 FLETA, Miguele — 147.

FLIPSE, Marinus — 126.
 FLONDOR, Nektara — 152.
 FLONDOR, Tudor — 152.
 FLONDOR-RACOVITZA,
 Florica — 101.
 FLORESCU, Arta — 272.
 FOLESCU, George — 279.
 FOTINO, Ion — 93, 111.
 FOTINO, Maria — 111.
 FRANCESCATTI, Zino —
 84.
 FRANÇOIS, Samson — 121.
 FRIED, Oscar — 160.
 FRIEDMANN, Ignaz — 9.
 FUCHS, Robert — 53, 171.
 FURTUNĂ, Horia — 112,
 231, 232.
 FURTWAENGLER, Wilhelm
 — 141, 150, 160, 183, 254.

G

GAFTON, Nicolae — 272.
 GALLON, Noël — 297.
 GARCIA LORCA, Federico
 — 316.
 GEDDA, Nikolai — 203.
 GENTY, Jacques — 123, 124.
 GEORGESCU, George — 17,
 43, 44, 56, 244, 246, 268,
 269, 275, 281—288, 291,
 292, 313, 314, 338.
 GERSHWIN, George — 151.

GHEORGHIU, Ștefan —
296—308, 357.
GHEORGHIU, Valentin —
110, 296—308, 358.
GHIGA, Ion — 111, 112.
GHILELS, Emil — 106.
GIESEKING, Walter — 42,
105.
GILBERT, Jean — 8, 146.
GIMPEL, Jacob — 48, 49,
54, 55.
GLODEANU, Liviu — 330.
GRANICHSTAEDTEN, Bru-
no — 146.
GRAUR, Constantin — 11.
GRIEG, Edvard — 68.
GRIGORIU, Theodor — 103.
GROZĂVESCU, Traian —
152.
GUÉTARY, Georges — 126.
GUITRY, Sacha — 187.
GUȚIANU-ALESSANDRES-
CU, Emilia — 187.

H

HAAS, Monique — 120, 122,
132.
HALMOȘ, Gheorghe — 271.
HAN, Oscar — 54.
HASKIL, Clara — 201.
HEIFETZ, Jascha — 55, 84,
254.

HELLMESBERGER-JUNIOR,
Josef — 17, 53, 170, 171,
350.
HEWITT, Maurice — 297,
304.
HINDEMITH, Paul — 201.
HOFMANNSTHAL, Hugo
von — 181.
HOLLANDER, F. — 159.
HOROWITZ, Vladimir — 9,
42, 218, 250, 256, 257.
HORTOLOMEI, Nicolae —
267.
HUBERMAN, Bronislaw —
16, 47—57, 67, 84, 254.

I

IANCOVESCU, Ion — 54.
IAROSEVICI, George — 272.
IBBEKEN, Ida — 49.
INDY, Vincent d' — 17.
IONESCU, Eugen — 121.
IORDĂCHESCU, Dan —
272.
IONESCU-GALAȚI, Ilarion
— 271.
IOSIF, Petre — 111, 127, 129.
ISTRATTY, Edgar — 268.

K

KÁLMÁN, Em. — 7, 8.
KARAJAN, Herbert von —

204.
 KERN, Adele — 153.
 KESSLER, Martha — 309—
 317.
 KIEPURA, Jan — 151.
 KLEIBER, Erich — 56, 150.
 KLEMPERER, Otto — 20,
 160, 163.
 KORTNER, Fritz — 158.
 KOUSSEVITZKY, Serghei
 — 235, 257.
 KOZLOVSKI, Ivan — 106.
 KNAPERTSBUSCH, Hans —
 183.
 KRAUSE, Martin — 67.
 KREISLER, Fritz — 5, 15—
 33, 53, 55, 84, 133, 357.
 KRĚNEK, Ernst — 151.
 KREUDER, Peter — 159.
 KREUZBERG, Harald — 77.
 KUBELIK, Jan — 68.
 KULIBIN, Gheorghe — 278.
 KUNZ, Erich — 203.
 KURZ, Selma — 9, 282.

L

LASZLO, Ferenc — 271.
 LAURIAN, S. — 267.
 LAZAR, Mircea — 238, 239.
 LĂZĂREANU, Barbu — 11.
 LĂZĂRESCU, Irina — 108.
 LEDERER, Franz — 158.

LÉHAR, Franz — 8, 158,
 209.
 LEHMANN, Lotte — 150,
 155, 189.
 LESSING, E. G. — 294. .
 LÉVY, Lazare — 297.
 LIPATTI, Dinu — 121, 201,
 256, 342.
 LISZT, Franz — 209, 300.
 LUPESCU, Alexandru —
 238, 239.
 LUPU, Theodor — 111, 348,
 351.

M

MADERNA, Bruno — 201.
 MAGALOFF, Nikita — 55.
 MAHLER, Gustav — 171,
 172, 173.
 MAINARDI, Enrico — 100,
 199, 208, 209.
 MANDYCEWSKY, Eusebiu
 — 149.
 MANIU, Adrian — 10.
 MANOLIU, George — 112.
 MARINESCU, Emil — 75.
 MARCEAU, Marcel — 38.
 MARKEVICI, Igor — 332.
 MASSART, Joseph — 23.
 MASSARY, Fritzi — 158.
 MASSINI, Egizio — 9, 78,
 154, 203, 204, 239, 279.

MAXIMILIAN, Vladimir — 109.
 MAYR, Richard — 151.
 MEHTA, Zubin — 218.
 MELBA, Nelly — 133.
 MENUHIN, Yehudi — 55, 117, 118, 119, 127, 204, 205, 355.
 MESSIAEN, Olivier — 315.
 MICHAUX, Henri — 226.
 MIHALOVICI, Marcel — 122.
 MILSTEIN, Nathan — 16, 84, 90—92.
 MIRON, S. — 267.
 MISSIR, Nicolae — 54, 187.
 MITMANN, Leopold — 91.
 MIZRAHY, Dan — 71.
 MLYNARSKY, Emil — 40.
 MOISSI, Alexander — 241.
 MONTEUX, Pierre — 134.
 MOODIE, Alma — 56.
 MOORE, Gerald — 56.
 MOORE, Grace — 80.
 MORINI, Erica — 55, 84, 235.
 MORUZAN, Constantin — 112.
 MOSCU, Titi — 112.
 MOSCU, Xenia — 112.
 MOSER, Hans — 153.
 MOZART, Constanze — 185.
 MOZART, Leopold — 179, 185.

MOZART, Wolfgang Amadeus — 176, 178—180, 183.
 MRVINSKI, Evgheni — 106.
 MUSICESCU, Florica — 256, 257.

N

NECETKAIA, Debora — 106.
 NEVEU, Ginette — 132.
 NEWMAN, Ernest — 26.
 NICULESCU-BASU, George — 279.
 NIJINSKI, Vaclav — 134.
 NIKISCH, Arthur — 68.
 NIMURA, Yeichi — 77.
 NIȚULESCU, Petre — 19, 28.
 NIȚULESCU-LUPU, Cecilia — 338.
 NONO, Luigi — 201.
 NOTTARA, C. Constantin — 197.

O

OBORIN, Lev — 106, 112.
 OBRAȚOV, Serghei — 107.
 OBUHOVA, Nadejda — 106.
 ODOBESCU, Alexandru —

269.

OISTRAH, David — 106, 107,
112, 127, 304—306.

ORTEGA Y GASSET, José
— 316.

OTESCU, Ion Nonna — 277,
278.

OZAWA, Seiji — 217.

P

PALLENBERG, Max — 158.

PATTI, Adelina — 47.

PAUMGARTNER, Bernard
— 182.

PERLEA, Ionel — 36, 38,
89, 102, 254, 276, 344,
348, 354.

PESSIONE, Umberto — 9.

PETRESCU, Emilia — 310,
313, 325—336.

PETROVICI, Alex. (Hope)
— 54.

PIATIGORSKY, Gregor —
87—89, 93, 129, 343.

PICASSO, Pablo — 40, 41,
226.

PICCAVER, Alfred — 151,
155.

PINCHERLE, Marc — 26.

PISCATOR, Erwin — 157.

POPA, Aurelian Octav —
271.

POPESCU, Hristache — 111.

POPOVICI, Doru — 272.

PRICE, Henry — 219.

PRIHODA, Vasa — 16, 168,
169, 173, 174.

PROFETA, Laurențiu — 111.

PRUNNER, Josef — 17, 171,
234, 235, 267.

PRUNNER, J. Josef — 231.

PUGNO, Raoul — 68.

R

RADULESCU, Alexandru —
337—356, 357, 358.

RAHMANINOV, Serghei —
18, 19.

RALEA, Catinca — 43.

RAVEL, Maurice — 27, 134.

REBREANU, Liviu — 54.

REINHARDT, Max — 5, 145,
157, 181, 186, 191.

REISENAUER, Alfred — 66,
68.

REIZEN, Mark — 106.

RESZKE, Jean de — 7.

RICHTER, Hans — 53, 172.

RICHTER, Sviatoslav — 106.

ROGALSKI, Theodor — 108,
111.

ROLLAND, Romain — 293.

ROMANESCU, Aristizza —
295.

ROSE, Arnold — 153, 169,
170, 173, 175, 357.
RUBINSTEIN, Arthur — 4,
34—46, 121, 135, 136, 236,
237, 240, 257, 282, 283.
RUDEL, Julius — 219.
RUHA, Ștefan — 271.

S

SACHER, Paul — 209.
SADLO, Milos — 196.
SADOVEANU, Ion Marin —
27, 277, 278.
SAINT-SAËNS, Camille —
40, 134.
ȘALIAPIN, Feodor — 9, 133,
187, 344.
SARASATE, Pablo de —
67.
SARI, Ada — 232.
SARVAȘ, Anton Adrian —
267.
SAUER, Emil — 68, 101—
103, 104, 147.
SCHALK, Franz — 150.
SCHERCHEN, Hermann —
56, 94, 97, 198, 199, 200,
201, 282.
SCHMITT, Florent — 134.
SCHNABEL, Artur — 99,
255.
SCHÖNBERG, Arnold — 21,

22.
SCHULHOF, Otto — 16, 18,
20, 22, 25, 30, 31, 55, 61,
64.
SCHUMANN, Elisabeth —
147.
SCHUMANN, Robert — 172.
SCHWARTZ, Vera — 21.
SCHWARZKOPF, Elisabeth
— 203.
SCHWEIZER, Albert — 64.
SEBASTIAN, Mihail — 54.
SEBÖK, György — 113, 114.
SECĂREANU, Nicolae —
253, 271, 279, 289—295.
SERKIN, Rudolf — 218.
SILLS, Beverly — 219.
SILVESTRI, Constantin —
72, 113, 268, 269, 327,
331, 332.
SLĂTINARU, Maria — 271.
SLEZAK, Leo — 147, 151,
239.
SMETACEK, Vaclav — 109,
196.
SOARE, Z. Soare — 145.
SOCOR, Emanoil — 11.
SOCOR, Matei — 108, 109,
125, 126, 129, 196.
SOREANU, Nicolae — 253.
ȘOSTAKOVICI, Dmitri —
42.
SPIRU, Iuliu Constantin —
54, 55.

STĂNESCU, Nicu — 273.
 STARKER, Janos — 113.
 ȘTEFĂNESCU-GOANGĂ,
 Petre — 81, 104, 108, 279,
 313, 314.
 STEINER, Rudolf — 147, 279,
 280.
 STERN, Isaac — 132.
 STOCKHAUSEN, Karl Heinz
 — 302.
 STOLZ, Robert — 146.
 STRATILAT, Paul — 112.
 STRAUS, Oscar — 8, 22.
 STRAUSS, Johann — 8, 172,
 173.
 STRAUSS, Richard — 150,
 151, 283.
 STRAVINSKY, Igor — 135,
 136.
 ȘUȚU, Rodica — 111.
 SZERING, Henryk — 132.
 SZIGETI, Josef — 16, 55,
 84.
 SZYMANOWSKY, Carol —
 40, 41.

T

TĂNASE Maria — 273.
 TAUBER, Richard — 153,
 158.
 TEMPEA, Valeriu — 267.
 TEODOREANU, Ionel —

253.
 TEODOREANU, Păstorel —
 54.
 TEODORESCU, Mihail —
 111.
 TEODORESCU-BRANIȘTE,
 Tudor — 11.
 TEODORIAN, Valentin —
 313.
 TEODORINI, Elena — 248.
 TEODORU, Radu — 267.
 THEODORESCU, Alexandru
 — 267, 273, 274, 358.
 THIBAUD, Jacques — 55, 58,
 59, 84, 120, 121, 122, 123,
 125—138, 236, 357.
 THIMMIG, Helene — 145.
 TIBBETT, Lawrence — 80—
 82.
 TODUȚĂ, Sigismund — 330.
 TORTELIER, Paul — 132.
 TOSCANINI, Arturo — 5,
 34, 75, 109, 155, 183, 187,
 190, 203, 206, 254.
 TUDOR, Andrei — 54.

U

UNAMUNO, Miguel de —
 316.
 UNGAR, Imre — 116.

VAN SAANEN, A. — 267.
 VANCEA, Zeno — 272.
 VALERY, Paul — 294.
 VARGA, Ovidiu — 249.
 VOICU, Ion — 109, 276.
 VOICULESCU, Vasile —
 253.
 VOINESCU, Alexandru —
 VOLTAIRE — 165.

W

WAGNER, Cosima — 209,
 210.
 WAGNER, Richard — 172,
 209, 210.
 WALBURG, Otto — 158.
 WALLMANN, Margarete —
 191.
 WALTER, Bruno — 150, 155,
 160, 166, 183, 187, 189,
 203, 206, 254.
 WEBER, Carl Maria von —
 162, 163.
 WEBER, Marek — 159.

WEBERN, Anton — 22.
 WEILL, Kurt — 157.
 WEINBERG, I. — 257.
 WEINGARTNER, Felix —
 150, 153, 154, 182.
 WERBA, Erik — 312.
 WIENER, Jean — 158.
 WILCKENS, Friedrich — 77.
 WOLF, Hugo — 172, 173,
 294.
 WLADIGHEROFF, Pantele
 — 109.

Y

YOUMANS, Vincent — 146.
 YSAYE, Eugène — 17, 68.

Z

ZECCHI, Carlo — 98—100,
 208, 273.
 ZECCHI-VAIT, Velta — 98
 —100.
 ZWEIG, Stefan — 183.

CUPRINSUL

PRELUDIU	5
--------------------	---

MARI INTERPREȚI AI LUMII, OASPEȚI AI BUCUREȘTIULUI

Fritz Kreisler	15
Arthur Rubinstein	34
Bronislaw Huberman	47
Pablo Casals	58
Claudio Arrau	65
Opéra Comique	73
Maria Caniglia	75
Ewa Bandrowska	78
Lawrence Tibbett	80
Mischa Elman	83
Gregór Piatigorsky	87
Nathan Milstein	90
Emanuel Feuermann	93
Alexander Brailowsky	95
Carlo Zecchi	98
Emil Sauer	101
Intermezzo	104
La lumină	107

Jacques Thibaud	125
---------------------------	-----

POPASURI

Viena	139
Berlin, Dresda, Leipzig	156
Din nou la Viena	168
Salzburg	176
Praga, Zürich, Luzern	194
New York	213

EFEMERIDE	230
---------------------	-----

MOMENT SENTIMENTAL	250
------------------------------	-----

ATENEUL ROMÂN

ȘI FILARMONICA „GEORGE ENESCU”	260
--	-----

SCHIȚE DE PORTRET

Opera Română de ieri	277
George Georgescu	281
Nicolae Secăreanu	289
Ștefan Gheorghiu și Valentin Gheorghiu	296
Martha Kessler	309
Mihai Constantinescu	318
Emilia Petrescu	325
Alexandru Rădulescu	337
George Enescu	357

INDEX DE NUME	359
-------------------------	-----

Lector : MARIANA IONESCU
Tehnoredactor : MARTA FOIAȘ

Apărut 1984. Bun de tipar 06.04.1984
Coli tipar -11,62

Întreprinderea Poligrafică Galați
Tiparul executat sub comanda nr. 5528 la
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA





Colectia Clepsidra



„O jumătate de veac în lumea muzicii” este o carte cu o construcție și factură aparte — o mărturie a cinci decenii de viață închinată celor mai nobile idealuri de frumos, în care se vede și rolul activ jucat de țara noastră pe plan european și chiar mondial, în prezent și în trecut.

Ideea de a vorbi despre unele figuri ale artei interpretative românești este foarte bună, ele completând galeria personalităților străine amintite în prima jumătate a cărții. În acest cadru, prezența lui George Enescu o aflăm peste tot, ca o aură de excepțională sensibilitate, din detalii inedite avînd menirea să adauge încă o lumină la cunoașterea vieții marelui nostru muzician.

Jack Bratin a fost un spirit atent, îndrăgostit de misiunea sa, pe care a slujit-o cu o pasiune fără egal, restituindu-ne cu generozitate momente mari și unice care se înscriu în istoria artistică a unei țări. Într-adevăr, ceea ce caracterizează pe autorii acestei cărți este marea lor noblețe sufletească, marea lor delicatețe și căldură, care explică faptul cel mai evident reflectat în paginile ei: zecele de prietenii pe care le-au avut și le mai au și a căror flacără ei au reușit să o țină mereu aprinsă.